

**Hans J. Wulff:**  
***Psychiatrie im Film.***  
**Münster: MakS Publikationen 1995, 219 S.**  
**(Film- und Fernschwissenschaftliche Arbeiten.).**

Eine erste Auflage des Buches erschien als: *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur strukturalen Lerngeschichte* (Münster: MakS Publikationen 1985, 219 S. (= Studien zur Populärkultur. 2.). Die Abschnitte des Buches erschienen online unter den URLs <http://www.derwulff.de/1-4-1> bis [1-4-9](http://www.derwulff.de/1-4-9).  
URL dieser Ausgabe: <http://www.derwulff.de/1-4>.

## **Inhalt**

Von "Vorurteilen", populären und wissenschaftlichen Konzeptionen der psychischen Krankheit

Die Meinungsstruktur der Zeichen

Kulturelle Einheiten

Vorurteile oder Die Aktivität des Wissens

Heterogenität

Textualität

Ein Beispiel

Zuschauer, Wissen, Geschichte

Dr. Jekyll und seine Mr. Hydes oder Doppelgänger, Vorbilder und andere Schizophrenien

Doppelpersonen

Die gefährdete Identität

Halluzinationen

Die andere Identität

Experimentelle Psychosen

Der Psychopath oder Von Massenmördern, Auftragskillern, Amokläufern und anderen

"Top of the World, Ma"

Die schrecklichen Mütter

Der nette Junge von nebenan

Reale Vorbilder für psychopathische Leinwandfiguren

Der nicht mehr integrierbare Kriegsheimkehrer

"Warte, warte nur ein Weilchen..."

Das Gesicht des Psychopathen

Die Mumie der Mutter oder Von Dingen und Fetischen

Die Anstalt

Die Falle

Die andere Welt

Drehtüren

Paare und Familien

In der Anstalt

Das Personal

Die Hilfe der Gruppe, der "Blick von innen", der Dokumentarismus

Die politische Klinik oder Der Griff zum Individuum, psychische Transplantationen und der Zentralstaat

Die gekachelte Kälte

Die Zensurierung des Psychriefilms

Der Filmpsychiater

Psychiater und Patient

Der Psychiater als Traumdetektiv

Das Image der fünfziger Jahre: Der Psychiater als Arzt  
Das neue Image: Der Psychiater als Handlanger einer repressiven Gesellschaft

Wandlungen der Sexualität oder Von der Verschiebung der pornographischen Grenze

Der Psychiater und der Sexfilm

Sexualphantasien

"Mad Scientists" oder Von der Ambivalenz des Wissenschaftlers

Vorgesetzte, Könige und Politiker

Der Krieg oder Die Atombombe in der Hand des Menschen ist ein Wahnsinn

Wolfskinder und Autisten

Wahlverwandtschaften oder Amour Fou, Folie-à-Deux und andere Formen der zerstörerischen Liebe

Die Geistigbehinderten oder Von den Stärken des Dokumentarismus

Die unspektakuläre Traurigkeit des Normalfalls

Resümee I: Von Metaphern und Modellen

Resümee II: Von Utopien und Problemen der Kritik

## **VON "VORURTEILEN", POPULÄREN UND WISSENSCHAFTLICHEN KONZEPTIONEN DER PSYCHISCHEN KRANKHEIT**

In der Einleitung von Otto Mönkemöllers Untersuchung von "Narren und Toren in Satire, Sprichwort und Humor", die 1912 erschien, heißt es: "Mit geheimen Grauen schaut der Laie noch immer auf die Mauern der Irrenanstalt. Trotz der Aufklärung über das Irrenwesen, die noch allmählicher und schüchterner wie die Gehaltsaufbesserungen der Irrenärzte in den Gemütern des Volkes unscheinbare Wurzeln zu schlagen beginnt, erscheinen ihm ihre Insassen immer noch als der Inbegriff des tiefsten Jammers und des härtesten Looses [!], das den Menschen treffen kann. Endlosem Grame hingegeben, jeder Freude bar, jeder freien Bewegung beraubt, unter den Mißhandlungen roher Wärter sich windend, sieht er sie ausnahmslos in enger feuchter Gummizelle ferne vom Licht des Tages dahinsiechen" (1912: 3; Hervorhebungen HJW). [1] Mönkemöllers Darstellung wirkt heute antiquiert, sie hat einen Beigeschmack von "Kolportageroman", alten Filmen, "Gartenlaube" und patriarchalisch-feudalistischer Familien- und Gesellschaftsordnung. Dennoch lohnt der genaue Blick, wenn man sich in Mönkemöllers Situation versetzt: Er leitet ein Buch ein, das dem Auftreten von Narren und Toren in populärer Literatur gewidmet ist. Narren und Toren: Sind das "psychisch Kranke"? Nach Mönkemöllers Darstellung sicherlich. Dann erscheint es plausibel - und das würde man heute vielleicht noch ähnlich machen -, auf das verbreitete Allerweltswissen über die Psychiatrie abzuheben. Man knüpft dann an Leserwissen an, und die vom allgemeinen Urteil abweichende Rolle der Narren und Toren in den humoristischen Genres wird dann um so deutlicher.

Wie aber sieht jenes "allgemeine Urteil", jenes verbreitete und selbstverständliche Wissen aus, das Mönkemöller seinen Lesern unterstellt? Manches wirkt modern, solche Urteile gibt es heute noch. Es gibt auch heute noch eine "Aufklärung über die Psychiatrie", die - wie viele Psychiater beklagen - kaum Wirkung zeigt. Es gibt noch jenes "geheime Grauen", jene Ablehnung und Abschottung der Psychiatrie. Auch das Rollengefüge von Insassen, Psychiatern und Wärtern, die Kennzeichnung der Insassen als "Opfer" und der Wärter als "roh" haben Aktualität und Geltung.

Man würde das heute anders formulieren, allerdings. Mönkemöllers Text wirkt verstaubt, unzeitgemäß, altertümlich. Formulierungsprobleme. Aber anders formulieren: ist das tatsächlich nur eine Frage des sprachlichen Ausdrucks? Oder drücken sich in anderer Formulierung doch auch andere Vorstellungsgehalte aus? — Hier liegt der Ansatzpunkt, an dem die historische Differenz von Mönkemöllers "Beschreibung" zum heutigen Wissen über den Gegenstand entsteht. Denn bei allen Ähnlichkeiten - es gibt eine Fülle von Unterschie-

den zwischen dem Allerweltswissen von 1910 und 1980. Die "Gummizelle" gehört immer noch zum Inventar des Wissens über die Anstalt - aber sie ist in den Hintergrund gerückt. Heute stehen Bilder von Massenschlafsälen und unfreundlichen Aufenthaltsräumen im Zentrum populären Wissens über die Anstalt. Dunkelhaft und feuchte Unterbringung spielen keine Rolle mehr, und neben die nach wie vor wissensaktive "Zwangsjacke" sind Vorstellungen der Medikation (als einer Art "chemischer Zwangsjacke") getreten.

Differenz erscheint auch in Mönkemöllers Beschreibung des Psychiaters, die heute so nicht mehr "gehen" würde. Siebzig Jahre Erzählung und Erfahrung und Lernen sind eben doch eine große Distanz: "Ohne Spur von Mitleid im rauhen Busen, das rohe Antlitz vom struppigen Vollbarte umrahmt, schreitet der Psychiater mit stechendem Blicke eilenden Schrittes durch die schmutzstarrenden Korridore dahin, seine Ohren verstopft gegen die Klagen der Unglücklichen, die er durch den faszinierenden Blick seiner schwarzen Augen in ihre düsteren Winkel bannt. Ab und zu erteilt er mit kalter, gefühlloser Stimme dem vertierten Wartepersonale die unmenschlichsten Befehle, finster gebeut er die Anlegung der Zwangsjacke, lenkt selbst die eiskalte Dusche auf die Häupter der Opfer seiner Willkür und ergötzt sich an der Fülle der Marterwerkzeuge, stets nur auf seinen Geldbeutel bedacht" (ebd., 3-4; Hervorhebungen HJW). Der "Psychiater" als Folterknecht also, als sadistischer Schleifer, als erbarmungsloser Inquisitor.

Abgesehen vom Aussehen des Mönkemöllerschen Psychiaters würde man heute auch dieser Rollencharakterisierung nicht mehr zustimmen. Im allgemeinen Urteil ist die Distanz zwischen Psychiater und Patient gewachsen, unmittelbarer "Täter" ist der Arzt nicht mehr. Wie würde heute eine Beschreibung des Psychiaters aussehen, eine Beschreibung des Psychiaters, wie er im Allerweltswissen kursiert? Wäre er "Schreibtischtäter" und "Verwalter", von der Institution "Anstalt" überfordert und im Grunde ohne Interesse an den Patienten? Ein skurriler und ein wenig vertrottelter Typ, der alltäglichen Anforderungen nicht gewachsen ist?

Das alles hat mit der "Psychiatrie" und der Entwicklung der wissenschaftlichen Beschreibung der geistigen Krankheiten und Deformationen nur am Rande zu tun - wie, wird später zu thematisieren sein. Es geht hier um etwas anderes: um die Beschreibung und um die Veränderungen der populären Wissensbestände über einen Gegenstandsbereich, dem auch eine Wissenschaft gewidmet ist. Es geht um das, was einer wissen kann (und oft auch weiß oder es zumindest akzeptiert), der nicht "Fachmann" des Bereichs ist. Die These ist, dass die populären Konzeptionen und die wissenschaftlichen Analysen des gleichen Gegenstandes zwei ganz verschiedene Gegenstände sind, die nicht unmittelbar aufeinander abgebildet werden können und dürfen.

Die folgende Beschreibung von Erzählmotiven, Bildern, Erscheinungs- und Funktionsweisen der psychischen Krankheit und der Psychiatrie in der Geschichte des Films ist ein Versuch, Spuren des Allerweltswissens über den Gegenstand zu sichern. Es geht um die Bedeutungen und die narrativen Funktionen der Krankheit und der Psychiatrie sowie um die Konventionen der Darstellung der Krankheit, um die prototypischen Erzählmuster, in denen psychische Krankheit vorgetragen wird, als Reaktion und Reflex oder als Voraussetzung und Bedingung der Erzählung qualifiziert wird, um das Potential symbolischer Deutung schließlich, das der Krankheit innewohnt. Es geht nicht - obwohl auch dies eine interessante Fragestellung wäre - um eine Untersuchung der psychischen Krankheit im Film mit Hilfe der wissenschaftlichen Psychiatrie, die Übereinstimmungen und Differenzen zwischen wissenschaftlicher Beschreibung und filmischer Darbietung feststellen könnte. Das würde für das hier zugrundeliegende Interesse in die Irre führen. Doch darauf wird zurückzukommen sein.

## **Die Meinungsstruktur der Zeichen**

Der Stoff der Untersuchung ist flüchtig, in permanentem Wandel begriffen, nur in Indizien feststellbar. Doch das gehört zum alltäglichen Geschäft der meisten Humanwissenschaften. Darauf muß man sich einrichten. In

Jürgen Henningsens "leicht gemachter Erziehungswissenschaft" heißt es programmatisch und polemisch: "Die Erziehungswissenschaft hat es in erster Linie und fast ausschließlich nicht mit Sachen zu tun, sondern mit Meinungen über Sachen" (1965: 85). Wie schon gesagt: Mit Meinungen, Ansichten und Vorstellungen befassen sich auch die folgenden Untersuchungen - Meinungen über den Wahnsinn, wie sie in der Geschichte des Films zum Ausdruck gebracht worden sind. Das Problem, das sich an ihnen stellt, ist in der Tatsache begründet, dass sie - wie die meisten Meinungen - nicht explizit sprachlich formuliert sind, so dass man mit dem Finger auf sie zeigen könnte, sondern dass sie versteckt sind in der Art und Weise, wie sie auftreten und auf Wirkliches referieren resp. "Wirkliches" konstituieren. Sie verbergen sich z.B. hinter und in der Art und Weise, wie ein Gegenstand beschrieben wird, was an ihm als "wichtig" herausgestellt wird, welche Gliederungen, Eigenarten und Funktionen er hat, welche "Geschichten" an ihm und mit ihm geschehen können. "Meinungen sind keine Sachen, sondern Aspekte", könnte man Henningsens Satz reformulieren. Für den gesellschaftlichen Verkehr sind die Meinungen gleichwohl grundlegend; "Verständigung" geschieht über und mittels Meinungen - das erscheint evident und hat Konsequenzen. Die Meinungsstruktur der Zeichen ist ein semantisches Problem, das allerdings bis heute nur wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat und das bislang noch kaum erforscht wurde [2].

Am Beispiel: "Wahnsinn" denotiert die Vielfalt der psychischen Krankheiten, so könnte man vermuten. Aber: der Begriff denotiert sie in bestimmter Art und Weise, in bestimmter Färbung und in bestimmter Gliederung. Der Denotationsbereich von "Wahnsinn" fällt nicht mit dem (medizinischen) Kanon der psychischen Krankheiten zusammen, das wäre eine andere Hypothese, die man vertreten könnte. Die medizinisch-psychologische Gliederung und Klassifikation der Krankheiten nach Symptomen und anderen Kriterien ist wiederum ein anderer Begriff, ein anderes Konzept und ein anderer sprachlicher und sachlicher Zugriff auf die Wirklichkeit. Nicht alle psychischen Krankheiten nach medizinischem Verständnis fallen unter den Alltagsbegriff "Wahnsinn" - würde man z.B. Depressionen zum "Wahnsinn" zählen? Oder fallen die geistigen Behinderungen oder Katatonien darunter? Umgekehrt ist natürlich nicht alles, was alltagssprachlich als "Wahnsinn" zusammengefaßt wird, von psychiatrischem Interesse.

Es ist der Horizont des Zugriffs, der den Alltagsbegriff gegen die wissenschaftliche Behauptung des Gegenstandes "Wahnsinn" stellt. "Das ist der reine Wahnsinn!" - im Alltag ist das ein Label, das man dem Unverstandenen, dem scheinbar Irrationalen, dem Gefährlichen, dem zweckrationalen Denken Unvereinbaren anheften kann; "Wahnsinn" ist das, was aus den Berechenbarkeiten und unterstellbaren Vernünftigkeiten des Alltagslebens herausfällt. Der Alltagsbegriff "Wahnsinn" hängt weniger mit einer Vorstellung von "Krankheit" zusammen als vielmehr mit Kategorien der "Einsehbarkeit", der "Nachvollziehbarkeit", der "Vernünftigkeit". Der Horizont des Alltagsbegriffs "Wahnsinn" ist die Alltagspraxis, der zwischenmenschliche Verkehr, die gegenseitige Unterstellung gemeinsamen Wirklichkeitssinnes usw. Hinter dem Alltagsbegriff "Wahnsinn" scheint so eine Konstruktion von "Alltag" auf, die den Rahmen bildet, in dem jener Begriff seinen "Sinn" entfaltet.

Der wissenschaftliche Begriff der "Geisteskrankheit" bildet einen ganz anderen Rahmen und eröffnet einen ganz anderen Horizont der Gliederung und der Deutung. Historisches Produkt und dem Wandel unterworfen ist auch er. Seine Bezugsgrößen sind zwar andere als die des alltäglichen Begriffs - einen konsistenten Zugriff auf die Realität inkorporiert aber auch er [3]. Über die Entstehung der Psychiatrie am Beginn der Neuzeit und im Umkreis der "bürgerlichen Revolution" und des "Rationalismus" ist viel geschrieben worden; für den Blickwinkel, unter dem die psychiatrische Wahrnehmung geschieht, spielt das nach wie vor eine Rolle. Doch das ist nicht das Problem.

Das Problem besteht in der Beschreibung des Alltagswissens und der mit den Zeichen verbundenen Meinungen. Das bis hier Gesagte noch einmal in Kurzform: Die Übersetzung von Alltagskonzeptionen in die Bezugs- und Beschreibungssysteme einer Wissenschaft führt zu einer Pseudo-Objektivierung von Allerwelts-

wissen. Dieser Weg ist also auszuschließen. Bis hierhin stand der Alltagsbegriff im Vordergrund: auch das ist problematisch. Denn das Wissen, von dem hier die Rede ist, ist vernetzt, diffus und veränderlich. Die Orientierung am Einzelwort wird durch die langwährende Praxis von Sprachwissenschaft und Begriffsgeschichte nahegelegt - und führt an der originären Struktur des erworbenen Wissenszusammenhanges vorbei. Die Beschreibungsgröße kann nicht das Wort sein, auch nicht das Wort und seine Assoziationen. Die Einheiten selbst sind komplexer, und es sind Einheiten des Wissens denkbar, denen keine sprachlichen Ausdrücke korrespondieren.

Doch nicht nur die semantische Beschreibung des Wissenszusammenhangs, in den auch der Alltagsbegriff "Wahnsinn" gehört, bereitet Probleme - auch die Wertungen, die offensichtlich mit der Anwendung des Begriffs auf eine Handlungssituation vorgenommen werden, schwanken je nach Kontext: Wenn neuerdings jemand einen Film mit dem Prädikat "Wahnsinnig!" belegt, oder wenn auf einer Mauer "Mehr Wahnsinn!" (mit dem "A" im anarchistischen Kreise) gefordert wird - dann hat man es zwar mit der gleichen äußeren Gestalt des Begriffes zu tun, der wertende Aspekt (und damit wohl auch partiell seine Semantik) hat sich aber gewandelt. Kurz: Der gleiche Begriff steht in verschiedenen situativen und gedanklichen und ideologischen Zusammenhängen und verändert seinen semantischen Gehalt dementsprechend.

Wie soll man sich also dem Beschreibungsproblem nähern? Dazu muß weiter ausgeholt werden.

### **Kulturelle Einheiten**

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass der Begriff und das von ihm appräsentierte konzeptuelle Gebilde (die "Einheit des Wissens") symbolischen Charakter hat. Auch die Bereiche des Wissens, die nicht als "Sprachwissen" auf Gesetzmäßigkeiten der Sprache zurückgeführt werden können, sind Elemente der kulturell je spezifischen Realität, zu der der Wissende gehört. Jeder Gegenstand, von dem jemand etwas weiß, ist Bestandteil der kulturellen Sphäre und dem Zugriff der kulturellen Überformung ausgesetzt - gleichgültig, ob man Erfahrungen mit diesem Gegenstand hat oder nicht. Faßt man "Kultur" als eine Kommunikationsgemeinschaft, die mittels Kommunikationen eine symbolische Realität herstellt, innerhalb derer sich die Angehörigen der Kommunikationsgemeinschaft orientieren können, so wird jeder Gegenstand der Symbolisierung unterworfen. So hat "man" ein Bild auch von Gegenständen, von denen man keine Erfahrungen haben kann; auch existieren in jeder Kultur "Realitäten", die rein fiktiv sind - letztlich entwirft jeder Text, jede Erzählung oder Beschreibung das Bild einer fingierten Realität. Der Begriff und seine Appräsentate sind darum kulturelle Einheiten, deren Geltungsbereich historisch und sozial jeweiligen Kommunikationsgemeinschaften zugehört. Umgekehrt definieren sich die Kommunikationsgemeinschaften (als "Kulturen" oder auch "Subkulturen") durch die Geltung jeweiliger Bilder von Gegenständen. Ein Wandel der Kultur ist zentral auch ein Wandel der gemeinsamen Übereinkünfte, wie Gegenstände, die unter jeweilige Begriffe fallen und durch die Nennung der Begriffe evoziert werden können, gegliedert und aufgebaut sind, mit welchen anderen Konzepten sie in Verbindung stehen usw. [4].

Das Gesamt einer "Kultur" kann unter dieser Perspektive als ein globaler "Wissenszusammenhang" aufgefaßt werden, der vom einzelnen Mitglied der tragenden Kommunikationsgemeinschaft erlernt werden muß und Anwendung findet in der Praxis des jeweiligen Subjekts. Veränderungen im Wissenshorizont eines einzelnen (die wesentlich eher Umstrukturierungen als Erweiterungen sind) oder einer Subkultur können wiederum umgekehrt zu Veränderungen der "Mutterkultur" führen (oder aber auch nicht) usw. Die Vermittlung der jeweiligen Konzeptualisierungen von Gegenständen erfolgt in unmittelbarer Praxis, in unmittelbarer kommunikativer Praxis, in medialer Vermittlung oder intuitiv. Für die Vermittlung insbesondere von Bildern von Gegenständen, auf die sich keine Erfahrung richtet oder richten kann, spielen die Medien - von der vis-à-vis vorgetragenen Erzählung bis zu Massenmedien wie dem Film - eine zentrale Rolle.

Es dürfte bis hier klar geworden sein, dass eine kulturelle Einheit nicht abgeschlossen und "fertig", sondern offen, veränderbar, selbst Produkt des Wandels der Interpretation ist. Die kulturelle Einheit muß gelernt und angewendet werden. Im Wandel der Zeiten und im Wandel der Anwendungen verändert sie selbst ihren Gehalt und ihre innere Form. Sie kann ausgedehnt und metaphorisch oder modellhaft übertragen werden auf neue Anwendungsbereiche (so, wenn von der Attribuierung "Jude \* geizig" - bis heute! - die komplementäre Anwendung erschlossen wird, dass also ein "Geiziger" als "Jude" bezeichnet werden kann). Die in der kulturellen Einheit eingeschlossenen impliziten Bewertungen können - von jeweiligen Anwendergruppen oder allgemein - verändert werden bis zur Umkehrung; die neuen Anwendungen aus dem Feld "Wahnsinn", "irre", "verrückt" usw. belegen dies aktuell mit Deutlichkeit (einzig der "Idiot" hat seinen pejorativ-wegweisenden Beigeruch behalten). Schließlich können neue Attribute, Eigenschaften und Bilder in das strukturelle Geflecht der kulturellen Einheit eingeflochten werden.

Das Werden und das Bestehen der kulturellen Einheiten ist natürlich zirkulär und reflexiv auf sich selbst zurückgebunden. Eine kulturelle Einheit ist, von ihren Funktionen her geurteilt, ein konzeptuelles Modell, dessen Geltung dadurch hergestellt wird, dass es Situationen unterlegt wird. Dadurch wird die Situation gegliedert, strukturiert und mit einem ihr äußeren "Sinn" erfüllt. Bestätigt der Verlauf der Situation das unterlegte konzeptuelle Modell, bestätigt er auch die Wirk- und Funktionstüchtigkeit des Modells und somit letztlich das Modell selbst. Diese Rückkoppelung führt dazu, dass es - im Falle, dass es "zutrifft" oder dass man den Eindruck hat, dass es "zutrifft" - nicht verändert werden muß. Erweist sich das Modell dagegen als "inkonsistent" und "nicht-leistungsfähig", muß es verändert und den neuen Gegebenheiten angepaßt werden (wenn der Anwender lernbereit ist und wenn nicht starke Gründe gegen die Veränderung sprechen - das könnten z.B. ethische, politische oder deontische Gründe sein; aus eben diesen Gründen ist es aber auch möglich, dass unabhängig von Anwendungen konzeptuelle Modelle verändert werden).

### **Vorurteile oder Die Aktivität des Wissens**

Die zirkulär-rückgekoppelte Struktur der Anwendung und Veränderung konzeptueller Modelle ist immer wieder die Grundlage von Untersuchungen gewesen, die die "Einstellungen", "Attitüden" oder "Vorurteile" (die Terminologie schwankt je nach theoretischem und sprachlichem Bezugsrahmen) insbesondere von Laien hinsichtlich der Gegenstände "psychisch Kranke" und "Einrichtungen der Psychiatrie" herauspräparieren wollten.

Diesen Untersuchungen ist durchweg der Vorwurf zu machen, dass sie nicht nur von einer "schwachen" Semantik ausgehen und dementsprechend nur ansatzweise der Wirkungsweise konzeptueller Modelle auf die Spur kommen, sondern dass sie vor allem in einem praktischen Rahmen stehen, der die Umsetzung der (fragwürdigen) Ergebnisse in ein pädagogisches Programm gleich mit vorsieht. Wolfgang Stumme, auf dessen methodische und inhaltliche Kritik an den vorliegenden Untersuchungen hier verwiesen sei, hat diesen Zusammenhang in polemischer Kürze wie folgt beschrieben: "Eine Erklärung für diese ablehnende Haltung der Bevölkerung gegenüber ehemaligen Anstaltspatienten hatte man sehr schnell gefunden: Die Ablehnung von 'Geisteskranken' hat ihre Wurzeln in den negativen Attitüden bzw. Einstellungen der Laien gegenüber 'Geisteskranken'. War so zunächst einmal die Diagnose gestellt, konnte man auch gleich die Therapie festlegen: Es galt, die negativen Attitüden zu verändern, indem man den Laien erzählt, was die Pioniere der Sozialpsychiatrie planen, um so nicht nur ein positives Verhalten gegenüber 'Geisteskranken' beim Laien zu erreichen, sondern auch die bedingungslose Zustimmung zu einer expandierenden Psychiatrie" (1975: 7). Das aufklärerische Programm, mit dem in die Wirklichkeit der Einstellungen eingegriffen werden soll, liegt also im Ansatz der Untersuchungen schon mit vor. Wenn man weiß, was man anschließend tun will, kann man erschließen, wie die Wirklichkeit beschaffen sein muß, um dem Tun "Sinn" zu verleihen.

Im Rahmen dieser Forschungen ist immer wieder auch herausgearbeitet worden, wie resistent insbesondere negative und abwehrende Einstellungen gegenüber Wirklichkeitserfahrungen, Aufklärungsprogrammen usw. sind [5]. Worauf dieses zurückzuführen ist, ist offen und beharrt weiterhin der Klärung. Möglicherweise kann das Beharrungsvermögen "negativer" Einstellungen dadurch begründet werden, dass die Gegenstände der Einstellungen (z.B. "Wahnsinn") in einem Horizont von Wissen stehen, der elementare Kategorien von "Alltag" und "Kultur" umfaßt; dann wäre ein Wandel nur möglich, wenn er "tiefgreifend" wäre und auch Überzeugungen und Strategien erfaßte, die auf den ersten Blick nichts mit den Einstellungsgegenständen zu tun haben. Doch das ist ein anderes Problem.

Schon die methodische Anlage der vorliegenden Untersuchungen und die stereotypen Vorstellungen der Wissenschaftler über den Gegenstand "(negative) Einstellung der Bevölkerung zu psychisch Kranken" hat zu vielen fragwürdigen und unzuverlässigen Hypothesen und Behauptungen geführt - das liegt seit der Untersuchung Stummes (1975) deutlich auf der Hand. Insbesondere zeigen Untersuchungen, die sowohl Laien als auch in der Psychiatrie Tätige miteinander vergleichen, deutliche Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen beiden Gruppen (Nunnally [1961] als die bekannteste Untersuchung präsentierte dies als ein überraschendes Ergebnis; eingeholt ist es bis heute nicht). Auch die Untersuchungen Jaeckels und Wiesers (1970: 29ff) bestätigten diese Beobachtung, und die Autoren sprachen von einer "geringen Fehlinformiertheit der Laien" - ohne aber dieses Ergebnis in das Vorurteilkonzept selbst einzubeziehen.

Auch die Ergebnisse der folgenden Untersuchungen werden belegen, dass die im Film auftretenden Motive und Motivkomplexe der Vielfalt und der Widersprüchlichkeit der in der Psychiatrie vorliegenden Erklärungs- und Therapieansätze durchaus entsprechen, so dass es jedenfalls unzulässig wäre, die Filmgeschichte nur als einen Beleg für die Herausbildung und den Wandel ausschließlich der negativen Stereotype der psychischen Krankheit anzusehen. Versteht man die motivgeschichtliche Untersuchung als eine Untersuchung über die manifest gewordenen Bestandteile popularisierten Wissens und letztlich als einen Ansatz, mit dem historische Wissenshorizonte rekonstruiert werden sollen, wiederholt sich die Beobachtung von Jaeckel und Wieser: In der Struktur der einschlägigen Geschichten sowie in den erzählten Krankengeschichten lassen sich viele analytische Vorstellungen und Modelle nachweisen, die sich im Lauf der Zeit verändert haben (wer würde anderes erwarten?) und die zahlreichen Erkenntnissen und Ansätzen aus Psychiatrie und Psychoanalyse korrespondieren (das kann man nicht unbedingt erwarten!).

Ein Aspekt, der die "strukturelle Lerngeschichte" des Motivbereichs in Rede unterstützt und vorangetrieben hat, ist sicherlich gewesen, dass immer wieder Psychiater und Psychotherapeuten als Berater für die Vorbereitung der Filme herangezogen wurden. Ein anderes ist, dass viele der Filme authentische Vorlagen haben und auf biographische Dokumente zurückgehen, so dass Veränderungen der Praxis der Psychiatrie in der Vermittlung individueller Erfahrung in die Welt der Filme hineingespiegelt werden.

Hier schließt sich natürlich der Kreis: zu den Situationen, auf die konzeptuelle Modelle angewendet werden, gehören auch die Geschichten, die erzählt und rezipiert werden. Die Assimilation des Textes an die Wissenshorizonte des Lesers/Hörers/Zuschauers gelingt nur, wenn dieser selbst aktiv wird, speziell sein Wissen aktiviert und zur Verarbeitung und Interpretation des Textes benutzt. Im Prozeß der Rezeption kommen sukzessive immer neue oder immer neu modifizierte Modelle zur Anwendung, die das bis dahin Verarbeitete und das voraussichtlich noch zu Verarbeitende in einen Zusammenhang bringen. Legt ein gewisser Textverlauf die Anwendung des konzeptuellen Modells, welches auch in dem Sprichwort "Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein" realisiert ist (Wulff 1982), nahe und wird es tatsächlich von einem Rezipienten angewendet, so ist damit ein Erwartungshorizont abgesteckt, der - als eine modifizierte Realisierung des unterlegten Modells und somit als ein "Paratext" [6] - mehr oder weniger mit dem tatsächlichen Textverlauf übereinstimmen kann (am Rande sei vermerkt, dass Texte häufig mit derartigen Wissensbeständen des Rezipienten spie-

len und ihn dadurch überraschen, dass sie die voraussichtlich angewendeten Modelle "düpiert"). Die Rezeption eines Textes ist somit ein hypothetisierender Prozeß, in dem der Rezipient konzeptuelle Modelle aktiviert und zur Konstruktion einer textkonstitutiven, Kohärenz und Konnexität stiftenden semantischen Struktur verwendet, mittels derer der Verarbeitungsprozeß einerseits strukturiert, andererseits als ein semantischer Prozeß gesteuert wird.

Vorurteilsuntersuchungen behaupten die Homogenität des Wissens: Das Bild, das ein Laie im Kopf hat, wenn er an "Anstalt" denkt, ist konsistent, einheitlich, abgeschlossen. Die motivgeschichtliche Untersuchung zeigt dagegen, dass die Fülle von Geschichten, die zum Motivbereich gehören, heterogen, widersprüchlich und dennoch verstehbar ist. Diese Beobachtung legt die Vermutung nahe, dass in Vorurteilsuntersuchungen eine unzulässige Vereinfachung von "Wissen" betrieben wird. Aus der motivgeschichtlichen Untersuchung können zwei Hypothesen abgeleitet werden, die in klarem Kontrast zum Programm der Vorurteilsforschung stehen, die aber den Prozessen der Rezeption gerecht werden können:

(1) Man darf annehmen, dass ein Individuum motivgeschichtlich "verschiedenzeitige" konzeptuelle Modelle soweit gelernt hat und in einem Umfang beherrscht (oder entsprechend, von der inneren Struktur her, von den Anwendungsbedingungen her und von der Exemplifikation in Einzeltexte her, in der Rezeption eines Textes lernt), dass er sie auch angemessen auf Texte der verschiedenen motivgeschichtlichen "Zeitstufen" anwenden kann. Es wird sich unten an zahlreichen Stellen zeigen, dass der Motivkanon auch so verschiedene Konzeptionen des gleichen Segments des Wirklichkeitsbereiches umfaßt, dass man fast von ihrer "Ausschließlichkeit" reden müßte. Als Beispiele könnte man die Konzeptionen des Psychiaters (als Vater-Psychiater, als Wissenschaftler-Psychiater, als Narren-Psychiater, als Kranker-Psychiater usw.) oder die verschiedenen historischen Versionen des Psychopathen (Stichworte: gestörte Mutterbindung, Monstrum, zerstörte Stadt, Bindungslosigkeit, Amoklauf) ansehen.

(2) Das Vorurteils- und Stereotypenkonzept ist in der Regel Individuen- bzw. gattungsorientiert [7]. Demgegenüber darf angenommen werden, dass die für den Umgang mit Texten relevanten Einheiten des Wissens narrativer bzw. paratextueller Natur sind. Die Wissensseinheiten können als Resümees von Geschichten angesehen werden, als abstrakte Kondensate konkreter Gebilde. Wenn es heißt, ein "Geisteskranker" (womit schon ein bestimmter "Schnitt" in den Wirklichkeitsbereich eingeführt wird, vgl. Hinz 1973: 32-33) sei "bedrohlich", dann faßt dieses Label eine Gruppe von Geschichten zusammen, in denen der psychisch Kranke als eine bedrohliche Figur aufgetreten ist oder auftreten kann. Das konzeptuelle Modell, das dem Labeling zugrundeliegt, ist ein strukturelles Abbild von möglichen (also auch: realisierten) Geschichten. Es enthält zum einen Eigenschaftsattribuierungen, zum anderen aber eine narrative Struktur, die die attribuierten Eigenschaften funktionalisiert. Wenn es in einem anderen Kontext heißt, der "psychisch Kranke" (ein anderer "Schnitt"! ) sei "bemitleidenswert und hilfsbedürftig", gilt das gleiche: auch hier werden Geschichten eines bestimmten Typs zusammengefaßt und in einer Prädikation kondensiert.

Manchmal finden sich Spuren des narrativen Bodens der Vorurteilsforschung auch in einschlägigen Untersuchungen wieder. Jaeckel und Wieser stellten ihren Probanden unter anderem die Frage: "Würden Sie Ihre Kinder einem ehemaligen Patienten der Nervenklinik zur Aufsicht anvertrauen, oder nicht?" (1970: 26). Auf welchen Paratext wird die Frage referieren? Welche möglichen (narrativen) Verläufe wird sie evozieren? Man stelle sich als Ausgangspunkt einer Geschichte vor: In einer Kleinstadt, ein Ehepaar in den besten Jahren, zwei Kinder; die Eltern werden an einer Party teilnehmen, sie haben einen Babysitter bestellt. Nun alternativ: was sie nicht wissen - er ist erst vor einer Woche aus der Klinik entlassen worden / er ist erst vor einer Woche aus der Klinik entlassen worden, aber das Ehepaar hat sich seiner angenommen, sie wollen für ihn sorgen. Usw. Wenn die Kinder bei dieser Ausgangslage in Gefahr geraten, ergibt sich eine Geschichte. Es ergibt sich natürlich auch eine Geschichte, wenn die Gefahr für die Kinder von anderer Seite kommt und der Babysitter zum Retter der Kinder wird (oder wenn seine Krankheit in dieser Lage wieder zum Ausbruch



kommt) - nur sind diese Geschichten komplizierter, erfordern mehr Aufwand, sind weniger verfügbar. — Das "Maß der Ablehnung" auf die Frage war hoch. Die Stellungnahme der Befragten: Für sie stand "zunächst das Problem im Vordergrund, dass Art und Grad der Erkrankung geklärt werden müßten; was der Betreffende gehabt habe, ob er nerven- oder geisteskrank bzw. harmlos oder gefährlich bzw. ein leichter oder schwerer Fall gewesen sei. Obwohl vereinzelt damit argumentiert wurde, dass die Entlassung aus der Nervenlinik doch beweise, dass die Erkrankung nicht so schwer gewesen sein könne [!], würde die überwiegende Mehrheit sich vergewissern wollen, dass 'alles in Ordnung' sei" (ebd., 27). Es ging also um die Voraussetzungen der Geschichte. Die Gefährdung der Kinder, die oben als implizite Voraussetzung behauptet worden war, bestätigt sich ebenfalls - es heißt unter den Befragten: "Denn Kinder sind nicht in der Lage, sich selbst zu schützen, weder physisch, noch moralisch-sittlich, noch geistig" (ebd.).

Ein besonderes Problem für die konzeptuellen Modelle, die mit der psychischen Krankheit verbunden sind und sich als besondere Motive der Krankheit oder der Psychiatrie realisieren, ist die Tatsache, dass ihnen eine Deontik zukommt. Sie sagen nicht nur, wie die Wirklichkeit beschaffen ist, oder (in den meisten Fällen, denn wer hat schon unmittelbare Erfahrungen mit der psychischen Krankheit oder mit psychisch Kranken) sie entwerfen das Bild einer Welt, in die derjenige, der das Modell "hat", "ist" oder "realisiert", selbst einbezogen ist. Das Modell ist unter deontischem Gesichtspunkt negativ-reflexiv auf das jeweilige Individuum zurückverwiesen: Das Modell sagt ihm, wie es nicht zu sein hat. Die Modalisierung der konzeptuellen Modelle ist wohl der ausschlaggebende Faktor, der ihnen ihre Resistenz und ihre Tiefenwirksamkeit verleiht: Derjenige, der über sie verfügt, fällt selbst unter sie. Dass das zudem auf jenen oben schon genannten Horizont alltäglichen Sinns zurückverweist, sei nur am Rande festgehalten.

Natürlich ist das Verhältnis zwischen konzeptueller Einheit, Verbalisierung des Konzepts und seine aktionale Relevanz nicht als ein unmittelbares und direkt ineinander übersetzbares anzusehen. Schon die Vorurteilsforschung hat immer wieder herausgestellt, dass die aus Fragebögen (oder anderen verbalen Erhebungsstrategien) gewonnenen Datensätze und die aus ihnen eruierten Vorurteilskomplexe nicht hinsichtlich ihrer aktionalen Geltung überschätzt werden dürften. Gleichwohl muß aber davon ausgegangen werden, dass der Geltungsbereich eines konzeptuellen Modells mit deontischer Komponente reflexiv auch denjenigen einbeschließt, der Träger und Benutzer des Modells ist; der denotische Gehalt des Modells reflektiert die Konstruktion von "Wirklichkeit" und "Alltag", die im Erzählen thematisiert werden. "Erzählen" ist eine Strategie der Reflexion alltäglicher Grundüberzeugungen und ein Mittel der kollektiven Selbstversicherung der Geltung der Alltagskonventionen [8]. Die Konzeptionen des "Wahnsinns" sagen so nicht nur, "was" denn der "Wahnsinn" sei, sondern auch, was man "damit zu tun" habe, was man "davon halten" solle, ob es "schön", "schrecklich" oder "entsetzlich" sei usw. [9] - und sagen dieses alles vor dem Hintergrund jener universalen und ununterbrochenen Tätigkeit der erzählenden Thematisierung der Lebenswelt.

## **Heterogenität**

Dementsprechend sind die folgenden Untersuchungen nicht der Struktur und dem Funktionieren von Stereotypen, Vorurteilen und ähnlichem gewidmet, also keine theoretische Untersuchung der inneren Struktur menschlichen Wissens und seiner Gliederung. Vielmehr wird versucht, einen anderen Aspekt des Geltungsbereichs, der Funktionalisierung und des Wandels konzeptueller Modelle am Beispiel des "Wahnsinns" nachzuzeichnen.

Die Hypothese ist, dass nicht nur bei direkter Befragung von Probanden (meist verbale) Spuren der konzeptuellen Wissensstruktur zu Tage gefördert werden können, sondern dass sich in Texten, die über einen konzeptualisierten Bereich der äußeren Wirklichkeit handeln, Beispiele, Muster, Prototypen und Verstöße gegen die zu einer jeweiligen Zeit geltenden bzw. bekannten und verbreiteten konzeptuellen Modelle nachweisen

lassen. Mittelbar ist es damit möglich, aus der Analyse von Textkorpora Spuren der konzeptuellen Modelle zu sichern, die für die Konnexität, die Kohärenz und die semantische Struktur der Texte eine Rolle spielen und die als - schon vorausgesetzte oder lernbare und zu-lernende - Wissenskontexte des jeweiligen Lesers/Hörers/Zuschauers auch in der individuellen Rezeption ihre Funktion ausüben.

Diese Ausgangshypothese besagt in anderen Worten, dass die Pläne, die die Struktur und den Verlauf von Texten regieren, und das Gefüge von Exponenten, Attributen und Wertungen, das die "abgebildete Realität" eines Textes ausmacht, auch von einem jeweiligen Rezipienten schon gewußt ist oder erst erlernt wird, so dass die Textstruktur Rückschlüsse erlaubt auf den jeweiligen Zustand des konzeptualisierenden Systems. So, wie sich in der sprachlichen Struktur der Verben ein Teil jenes Handlungswissens niederschlägt und ausdrückt, welches ein Sprachbenutzer von der durch das Verb bezeichneten Handlung hat, so dass die grammatisch-semantische Analyse des Verbs einen Rückschluß auf das Handlungswissen selbst zuläßt [10] - so ist davon auszugehen, dass die Formen, Themen, Topoi, Attribuierungen, symbolischen Nutzungen usw. der "psychischen Krankheit im Film" ebenso als sedimentierte Versionen von Konzeptualisierungen anzusehen sind.

Die Untersuchungen werden bestätigen, was auch andere Untersuchungen herausgebracht haben, die dem Wissen von Laien über "psychische Krankheit" und "Psychiatrie" gewidmet waren: dass nämlich die Vielfalt und die Widersprüchlichkeit der Modelle, über die Laien verfügen und die sie anwenden, nicht nur der Vielfalt und Widersprüchlichkeit der wissenschaftlichen Modelle der psychischen Krankheit korrespondiert, sondern dass im Detail zahlreiche Situationen, Schlüsselerlebnisse, Anlässe, Traumata, Sexualneurosen usw., die in der Psychiatrie und in der Psychoanalyse als Anlässe, Auslöser und Motive der psychischen Krankheit erkannt und analysiert worden sind, auch im Film in vielfältiger Weise erzählt und thematisiert worden sind. Das Bild des Kranken ist keineswegs so negativ, wie man zu Anfang vermuten sollte. Eine generalisierende Aussage, die gerade die verzerrende und ausbeutende Darstellung der psychisch Kranken im Film betont, erscheint angesichts der nachweisbaren Fülle varianter Modelle, die jeweiligen Texten zugrundeliegen, vereinseitigend und zu Unrecht polemisch. Wenn z.B. Kupko und Gottschall zusammenfassend schreiben: "Der psychisch Kranke wird in Psycho-Filmen [!] häufig als irrational handelnde Ausnahmefigur in den ansonsten stereotyp ablaufenden Inhalt montiert, um einen auf diese Weise entstehenden Nervenkitzel für das Publikum einzufügen" (1976: 13), so heben sie einen einzigen Aspekt der narrativen Funktionen von psychisch Kranken über Gebühr hervor; zahlreiche andere Möglichkeiten werden damit verleugnet und vergessen.

Dem bis hier Gesagten folgend, müßte terminologisch und beschreibend immer unterschieden werden zwischen dem Phänomen der äußeren (sozialen) Realität und den spezifischen Konzeptualisierungen, die in den Texten vorgenommen werden. Zur Beschreibung der "realen" Krankheit könnte man die Terminologien, Typologien und Theorien der Psychiatrie und der Psychoanalyse benutzen. Dies Verfahren hätte den Vorteil, dass man dann die Diskrepanz zwischen dem wissenschaftlich beschriebenen Krankheitsbild - welches den "Stoff" ausmacht, den der Text verarbeitet und in einen spezifischen Zusammenhang und in eine spezifische Deutung bringt - und den jeweils im Text angewendeten Erzähl- und Darstellungsmustern deutlich herausarbeiten könnte.

In einer der wenigen Untersuchungen, die methodisch diesem Ansatz folgen, stellen Ulrich Rosin und Carl-Heinrich Wessels zahlreiche Brüche und Inkonsistenzen zwischen einer medizinischen Beschreibung und einer "naiven" und "wissenschaftlich unvorbelasteten" Auffassung heraus. Sie beschreiben einen besonders signifikanten Beispielfall aus dem amerikanischen Film THE EXORCIST (1974, William Friedkin): "Die Manipulation der Phantasien und Ängste der Zuschauer [!] wird auf dem Höhepunkt des Films besonders deutlich. Pater Merrin stirbt. Der Eindruck des Zuschauers ist, dass er Opfer des durch den Exorzismus herausgeforderten Teufels ist. Die anschließende Szene, in der Karras mit beiden Fäusten auf die Brust von Pater Merrin einschlägt, erweckt im Zuschauer den Eindruck, als ob der junge Priester bei deutlicher Rivalität zu

Merrin eine Art Vater-Mord begeht, dass er 'ihm den Rest gibt', weil er - so die mögliche Interpretation - 'verrückt' geworden, selbst vom Teufel besessen ist und anschließend gewissermaßen zur Sühne in den Tod geht. Uns erscheint jedoch ein Teil dieser Handlung durchaus medizinisch verständlich und sinnvoll. Aus dieser Sicht betrachtet, stirbt der bereits früher als herzkrank bezeichnete Pater Merrin infolge der Überanstrengung an Herzversagen. Der Arzt Karras ergreift dann die notwendigen Notfallmaßnahmen. Um eine extrathorakale Herzmassage zur Wiederbelebung durchzuführen, schlägt er auf den Brustkorb des alten Mannes ein; denn nur wenn einige Rippen gebrochen worden sind, kann eine wirksame, den Blutkreislauf in Gang bringende Zusammenpressung des Herzens stattfinden. - Diese Diskrepanz zwischen der Beurteilung durch den Laien einerseits und durch den Arzt andererseits erscheint uns besonders bedenklich [!]" (1974: 209).

Das Beispiel macht deutlich, dass ein derartiges Vorgehen schwerwiegende Konsequenzen hat: Zum einen wäre die Zielsetzung eines solchen Verfahrens eher die Kritik von Konzeptualisierungen als deren Beschreibung. Zum anderen ergäbe sich auch eine erhebliche inhaltliche Konsequenz: Denn dann müsste man davon ausgehen, dass es die Krankheit sozusagen "außerhalb" des konzeptualisierenden und konzeptualisierten Kontextes geben würde, und es würde übersehen, dass wissenschaftliche Theorien Konzeptualisierungen besonderer Art sind.

Auch die Wissenschaften gehören zur Kultur, und auch sie erhalten und penetrieren sich durch Kommunikation. Sie konstituieren einen besonderen Zugriff auf die Wirklichkeit, umfassen eine Kommunikationsgemeinschaft, bilden Sozialisationsrahmen usw. Die sogenannten "wissenschaftlichen Modelle" und "Theorien" können in Konkurrenz oder in Übereinstimmung mit nicht-wissenschaftlichen Konzeptualisierungen des gleichen Wirklichkeitssegments stehen. Kulturelle Einheiten aber sind beide [11]. Am Beispiel: Der Wirklichkeitskomplex "psychische Krankheit" kann nach den Kategorien "normal/gestört" abgegrenzt werden; er kann unter die übergeordnete Kategorie "Krankheit" subsumiert werden; er kann in eine Taxonomie der gesundheitlichen Schädigungen eingefügt werden; usw. Es ist klar, dass bei derartigen Kategorisierungen bereits Wissensbestände und elementare Hypothesen über die Struktur des Gegenstandes in Rede aktualisiert werden müssen - dass die Ordnung der Wirklichkeitsbereiche also nicht mit Realkategorien ausgedrückt wird, sondern semiotische Konstruktionen voraussetzt, die als ordnungsschaffende auf Wirklichkeiten angewendet werden. Der gleiche Wirklichkeitsbereich ist bzw. kann das Anwendungsgebiet ganz unterschiedlicher Kategorisierungen und Kategorisierungsverfahren sein. Nicht nur, dass bis zur Exklusivität unterschiedliche Alltags-Urteile, wissenschaftliche Beschreibungen u. dgl. mehr Elemente oder Teilaspekte des gleichen Realbereichs strukturieren, er ist auch Gegenstand mehrerer Wissenschaften, Theorien, Disziplinen. Je nach Ausgangspunkt kann er in sehr verschiedener Weise strukturiert, kontextiert und bewertet werden.

Wenn also im folgenden von "Krankheit" die Rede ist, ist damit immer gemeint: "die Krankheit in der Darstellung und Analyse eines konzeptuellen Modells". Dieses kann unter Umständen einer wissenschaftlichen Beschreibung angenähert sein, unter anderen Umständen ist es aber auch weit entfernt von einer solchen Analyse. Es wird also kein quasi-objektiver Vergleichsmaßstab eingeführt, sondern vielmehr die Vielfalt und Heterogenität der Konzeptionen und Kontexte ungebrochen belassen, um so der behaupteten Heterogenität des Gegenstandes selbst besser entsprechen zu können. Es geht um die Beschreibung und Auffindung populärer Konzeptionen der psychischen Krankheit, der Psychiatrie und der Psychoanalyse, nicht um deren Vereinheitlichung. Nochmals die These: populäre und wissenschaftliche Konzeptionen stehen gleichberechtigt nebeneinander, sind völlig unterschiedlich und nicht ineinander übersetzbar.

## **Textualität**

Die Heterogenität der Konzeptualisierungen hängt zusammen mit strukturellen Eigenheiten der modellierten Gegenstände. An einem Beispiel: Beschreibt man die "Anstalt" in einer nicht-wertenden Weise als einen Ort

außerhalb der umgebenden Gesellschaft (was aus der Praxis und dem Programm der Absonderung und Internierung abgeleitet werden kann), als eine "soziale Insel" also, die sowohl räumlich wie sozial eine eigene gesellschaftliche Wirklichkeit und Verfassung hat oder haben kann, so sind dies poetologische Voraussetzungen, die in unterschiedlichen Konzeptualisierungen unterschiedlich genutzt werden können. Die Umgrenztheit und Isolation des Anstaltsraumes bildet in gewisser Weise eine Projektionsfläche, die - ähnlich wie die Insel-Motivik [12] - in allen möglichen Kontexten aufgefüllt werden kann. In der Regel bemißt sich die Funktion der "Anstalt" an der semantisch-konzeptuellen Beziehung zur umgebenden Gesellschaft (auch dies ein Analogon zur Insel-Motivik): die Herrschaftsverhältnisse der Anstalt, das Lebensgefühl der Internierten, die Umfriedung, Kreativität und Wirklichkeitsenthobenheit der Bewohner kann genauso zum übergeordneten Motiv erhoben werden wie das Sozialgefüge der Patienten, der Gefängnis- oder Kasernierungscharakter der Ausgrenzung oder das karnevalistische Moment der "tobenden Irren". Weil die Anstalt eine soziale Insel ist, kann sie gedeutet werden als ein auf Kontrast und Form gebrachtes Abbild der umgebenden Gesellschaft, als (positive oder negative) Gegenwelt der Gesellschaft, aber auch als traumatische Folterkammer, Gefängnis und Horrorkabinett. Die jeweilige Ausformung des konzeptuellen Modells und des konzeptuellen Rahmens geschieht innerhalb von Texten. Die geschlossene semantische Struktur von Texten bzw. textueller Realitäten benutzt auf der einen Seite die Elemente schon vorliegender Bilder und Deutungsmuster [13]; auf der anderen Seite arbeitet jeder individuelle Text einen semantischen Rahmen aus, innerhalb dessen in der Rezeption ein Geflecht oder Gewebe (Text, von "textura", Gewebe) entworfen wird, das einen besonderen Rahmen von Deutung und Wissensintegration konstituiert.

Die evokativ-inferentielle Einbeziehung des Zuschauers bzw. des Zuschauerwissens ist selbst Teil der Textstruktur. Der Text ist erst "geschlossen" und semantisch "vervollständigt", wenn er in Interaktion mit dem Leserwissen tritt. "Verstandener Text" entsteht so als Synthese aus neuer Information und schon vorhandenem Wissen.

Die Relevanzgesichtspunkte, denen diese Synthese unterworfen ist, entstehen in Erzähltexten aus der Handlungslinie. Die Verfertigung von "Sinn" im Erzählen ist eine sehr ursprüngliche semiotische Prozedur und wird schon früh auch von Kindern beherrscht. In anderen Texten sind dagegen weitaus kompliziertere konzeptuelle Netze und Modelle vom Leser zu synthetisieren, die ihrerseits wiederum mehr oder weniger ausgedehnte Wissensbestände voraussetzen. Mit einer wissenschaftlichen Abhandlung kann in der Regel nur einer etwas anfangen, der schon gewisse Vorleistungen erbracht hat. Die Mickey Mouse-Episode ist dagegen von nahezu universeller Verständlichkeit.

Der "rezeptive Aufwand", den ein Leser leisten muß, steigt und fällt in Abhängigkeit von zwei Eigenschaften, die den Texten zukommen:

- Je schematisierter die konzeptuellen Modelle sind, die in einem Text realisiert werden, desto einfacher und unaufwendiger können Rezeptionen sein. Die "Schematizität" der Konzepte ist natürlich schwer abzuschätzen: "All cultural products contain a mixture of two kinds of elements: conventions and inventions. Conventions are elements which are known to both the creator and his audience beforehand - they consist of things like favorite plots, stereotyped characters, accepted ideas, commonly known metaphors and other linguistic devices, etc. Inventions, on the other hand, are elements which are uniquely imagined by the creator such as new kinds of characters, ideas, or linguistic forms. Of course it is difficult to distinguish in every case between conventions and inventions because many elements lie somewhere along a continuum between the two poles" (Cawelti 1975: 85). Hypothetisch werden wohl in jeder Rezeption zunächst Schemata zur Anwendung gebracht, die erst dann, wenn sie sich als "unzulänglich" erwiesen haben, modifiziert und weiterentwickelt werden.

- Je schwächer ausgeprägt die Handlungsstruktur eines Textes ist (je weniger narrative Konnexität er also aufweist), desto komplexer sind die konzeptuellen Netze, die aus solchen Texten resultieren bzw. ihnen zugrundeliegen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die "Bindungsfähigkeit" von Handlungen weitaus größer ist als die von Argumentationen - die in sich offener und abstrakter sind.

## Ein Beispiel

Als ein Beispiel für einen wenig narrativierten Film kann der - unkommentierte - einstündige Dokumentarfilm FELICITA AD OLTRANZA (I 1982, Paolo Quaregna) dienen. Dass er unkommentiert ist, ist deshalb wichtig, weil mittels des Kommentars of abstraktive Hilfestellungen angeboten werden, wie das Gezeigte aufzunehmen, zu interpretieren und in welchen gedanklich-begrifflichen Zusammenhang es zu stellen sei. Der Beispielfilm liefert dagegen nur Bruchstücke und Mosaiksteine, die in der Rezeption erst zu einem sinnfähigen und in den weiteren Wissenskontext des Rezipienten integrierbaren konzeptuell-semanticen Netz synthetisiert und ausgearbeitet werden müssen. Dabei spielen alle möglichen Aspekte des Textes eine Rolle. Die unterlegte Musik kann genauso für eine solche Verarbeitung funktional gemacht werden wie die gestisch-mimischen Eigenheiten der Protagonisten und ihrer Familienmitglieder oder die verbalen Aussagen aller Beteiligten. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, den argumentativen Rahmen, den der Text aufspannt, zu mißachten und die dargestellten Situationen als Exempla unter andere konzeptuelle Modelle zu ordnen. Wenn etwa einer der Kranken von der Privat-Mythologie berichtet, die er um die Figur "Bruce Lee" entworfen hat - eine eigentümlich-poetische Spinnerei um die Kategorien "Kraft", "Körperlichkeit" und "Bewegung" im Zusammenhang mit katholisch-religiösen Motiven -, so kann dies auch verarbeitet werden als ein Beleg für die Unzurechenbarkeit und die "Verrücktheit" der Internierten. Oder wenn wiederholt davon die Rede ist, dass die Kranken zu von ihnen selbst nicht kontrollierbaren Ausbrüchen von "Gewalt" neigen, kann dies selbstverständlich in Beziehung gebracht werden zu der aus Vorurteilsuntersuchungen hinlänglich bekannten assoziativ-appräsentativen Verbindung von "Geisteskrankheit", "Gewalttätigkeit" und "Bedrohlichkeit".

Die folgende Beschreibung des Beispielfilms zeigt, dass vor allem abstraktive und thematisierende Prozesse dazu führen, ein konzeptuelles Netz zu entwerfen, mit dem ein derartig komplizierter Text integriert werden kann. Die Rezeption hat viele einer Analyse analoge Züge, und das schließliche Netz ist eine kategoriale Gliederung des Problems [14].

Der Film handelt von einer Einrichtung in Turin, die nach der Schließung der italienischen Großkrankenhäuser ("Reformgesetze") die Versorgung psychisch Kranker übernehmen sollen ("Casa de Famiglia"). Die Vorarbeiten zu dem Film dauerten etwa ein Jahr und bestanden in wöchentlichen Besuchen Quaregnas in der "Casa de Famiglia"; nach und nach bildete sich ein Vertrauensverhältnis heraus, und es wurde bereits mit der Videokamera gearbeitet, um die Angst und die Unsicherheit vor der Kamera abzubauen. Thematisch ist der Film dem Problem gewidmet, in welcher Weise die Integration von psychisch Kranken mit derartigen Institutionen geleistet werden kann, welche Widersprüche und Probleme dabei auftreten, wie das wechselseitige Verhältnis von Kranken und ihrer sozialen Umgebung (hier: in einem Stadtviertel) beschaffen ist - fast vier Jahre nach der Verabschiedung der Reformgesetze (1978).

Der Film selbst beginnt mit der Vorführung von Videoaufnahmen, auf denen zwei Kranke Rockmusik machen - ein Vorgriff auf die wichtige Rolle der Musik in der Argumentationsstrategie des Films: sie hat vertiefende, akzentuierende und kommentierende Funktionen. "Die Musik, die ich gewählt habe, kann als Schlüssel zum Verständnis des Films gelten, denn ich setze den Wahnsinn der Bewohner der Casa Famiglia, der keine Zustimmung findet, in Beziehung oder in Kontrast mit anderen Formen des Wahnsinns, die die Zustimmung der Massen finden. Die Musik der Sex Pistols, die Anarchie und der Wahnsinn der berühmtesten

Punk-Gruppe, die sich für ihre eigenen Eingebungen einen Platz geschaffen und sie dadurch konsumierbar gemacht hat, dient als Kontrapunkt für das wirkliche Delirium, die nicht verwirklichte und nicht konsumierbare Poesie der Mitglieder der Wohngemeinschaft, die, im Unterschied vielleicht zu den meisten Menschen unserer Zeit, nicht einwilligen, 'das Dionysische zu delegieren'. Auf der einen Seite die Musik des großen Konsums [...], auf der anderen Seite Battiato [...] als Beispiel für das Rationale: musikalische Experimente, die mit wissenschaftlicher Strenge unternommen werden. Eine Gegenüberstellung, die, wie ich meine, dem Ausdruck des Wahnsinns die ihm gebührende Würde geben kann" (*Internationales Forum des Jungen Films* 13, 1983: Bl. 18).

Nach der Exposition mittels der Videoaufzeichnung, die zugleich die Titelsequenz ist, nimmt der Film seine eigentliche Argumentationslinie auf: ein erstes Interview mit einem Bewohner der Casa de Famiglia auf einem kleinen Platz. Er erzählt von seiner Geschichte, den Problemen, die er beim Militär gehabt hat, der folgenden Einweisung in die Anstalt, von seinen Gefühlen und vom Leben in der Wohngemeinschaft. Auf einer benachbarten Bank sitzen einige andere Jugendliche, Quaregna, der alle Interviews des Films führt, ruft sie herüber, sie berichten, was sie von den Kranken halten. Damit ist der thematische Grundansatz eingeführt: die wechselseitigen und zum Teil konfliktären Perspektiven von Kranken und Gesunden.

Als nächstes kommen einige Fachleute zu Wort, die das Thema auch begrifflich einführen und von den Problemen sprechen, die sich bei der Umsetzung der Reformgesetze einstellen: Dass die Integration der Kranken in die Infrastruktur des Stadtviertels eben doch nicht so einfach ist, welche rechtlichen und finanziellen Probleme zu lösen sind, usw. Auch der Hausbesitzer, der der Wohngemeinschaft sein Haus vermietet hat (die Kranken sind im rechtlichen Sinne verantwortliche Mieter), kommt zu Wort; er ist zufrieden mit seinen Mietern, die Miete zahlen sie pünktlich, und sie gehen pfleglich mit dem Haus um.

Musik, es ist Morgen. Gerardo, einer der Kranken, erwacht. Die nächste Szene spielt in der Familie Gerardos. Vater und Mutter sind da, das Gespräch ist sehr hart, Gerardo - der unter dem Einfluß von Beruhigungsmitteln steht - wird immer wieder zurechtgewiesen; die Eltern werfen ihm insbesondere seine Unfähigkeit vor, sich "vernünftig" zu verhalten. So habe er ein Radio für 100.000 Lire gekauft und für 20.000 wieder verkauft; er sei besessen hinter Uhren her; usw.

In ähnlicher Weise geht der Film weiter: Interviewsequenzen wechseln mit Musikszenen. Dabei bezieht die argumentative Folge der Sequenzen immer stärker die Wirklichkeitsvorstellungen der Kranken ein. Es wird fast beiläufig geklärt oder angedeutet, welche Determinanten die psychische Krise beeinflusst haben können (insbesondere: die Familiensituation; immer wieder familiäre Interaktionen, die durchsetzt sind mit Vorwürfen und Unverständnis, mit Verletzungen, Demütigungen und Haß!), in wie vielfältiger Weise sich das Problem der Integration tatsächlich stellt (wenn z.B. ein Vater der Casa de Famiglia vorwirft, sie achte nicht ausreichend auf die Kranken - "Zwei Bäder in sieben Monaten, das ist schlimm!" -, so hat dieser Vorwurf durchaus Hand und Fuß), usw. Vor allem aber gerät in den Blick, wie hilflos die Kranken ihrer Umgebung ausgesetzt sind. Ihre Visionen und Spinnereien werden als Antworten erkennbar, die sie für sich gefunden haben, Ausdruck intensiver Bedürfnisse, die in den Familien nicht befriedigt werden konnten.

Dennoch werden auch die Familien nicht "beschuldigt". Der Film schließt mit einer großen Sequenz über Carlo, dem der ganze Film gewidmet ist und der einige Monate vor Beginn der eigentlichen Dreharbeiten verstarb. Er machte Gedichte, und einige Videoaufzeichnungen existieren noch. In einem Interview - ganz zum Schluß des Films - stellt er fest, er sei "am Leben erkrankt, lebenskrank... Ich möchte auf zu intensive Art leben... Manchmal habe ich Angst, zu gut zu leben..." Er bringt auf den Begriff, was im Film schon vorher praktiziert worden war: die Lebensäußerungen der Kranken als intensiven Ausdruck von "Vitalität" zu akzeptieren. Die Schuldfrage stellt sich in diesem Kontext nicht mehr; denn mit der Frage nach der Schuld

an der psychischen Erkrankung eröffnet sich ein Kreislauf, der wie eine Falle ist. Produktive Maßnahmen (wie die Wohngemeinschaft der Casa de Famiglia) können dann nicht mehr gefunden werden.

Die klare Gliederung des Films in einzelne Interviewsequenzen, die jeweils durch musikunterlegte Szenen abgegrenzt werden, gibt dem Film eine deutliche argumentative Struktur. Auf der einen Seite betreibt er die Annäherung an die Sicht- und Lebensweisen der Kranken. Auf der anderen Seite steht die mosaikartige Auffüllung und Anreicherung des Themas, das im Verlauf des Films multiperspektivisch, sowohl gedanklich wie sinnlich, in der Öffentlichkeit wie in der Privatsphäre, in Interviews wie in Handlungen immer von neuem abgehandelt wird. Die Übergänge zwischen den einzelnen Sequenzen (bzw. Argumenten) sind fließend; zum einen verfolgt der Film auch mikro-strukturell sequenzübergreifende thematische Zusammenhänge; zum anderen ist der Übergang zwischen Sequenzen fast immer fließend. Der Interviewton geht vom On ins Off, die Kamera nimmt schon Neues in den Blick.

Was an dem Film so beeindruckt, ist die starke Beteiligtheit, Parteilichkeit und Betroffenheit, die spürbar ist. Unterstützt wird dieses durch die Kameraführung, die sich ganz und gar (der Forderung der unkontrollierten Kamera aus dem Cinema Verite folgend) der Situation unterordnet, Details wie die Hände von Kranken oder die verkrampften Finger eines Vaters, der seinen Sohn beschuldigt, heraushebt, usw. Diese Art der "vitalen Kamera" entspricht in gewissem Maße der Sehweise eines an der Situation Beteiligten. Die Beiläufigkeit dessen, was der Film schildert, wird in solchen Momenten noch unterstrichen, wo die Kamera die Handlungs- oder Interviewsituation verläßt und sich auf Dinge oder Ereignisse der Umgebung richtet, die in keinem Zusammenhang zu dem stehen, was gerade besprochen oder behandelt wird - so dass auf diese Weise immer wieder der soziale Rahmen des Stadtviertels in den Blick genommen wird, in dem und von dem der Film ja auch thematisch handelt.

So weit die verbale Beschreibung des Beispielfilms. Eine Repräsentation der relevanten Bezüge innerhalb der Argumentationslinie des Films fällt schwer, weil sich die involvierten Bezugssysteme überlagern, gegenseitig modulieren und letztlich nur in einer Abstraktion synoptisch zusammengeschlossen werden können. Das dann entstehende Schema ist in hohem Grade nicht-konventionell, es muß in der Lektüre des Films erst entworfen, kontrolliert, modifiziert und angewendet werden. Die Argumentation des Films ist aber zum Zuschauer hin geöffnet, formal können Protentionen und Retentionen aufeinander abgestimmt werden; so ist der Wechsel zwischen Spiel- und Interviewszenen mit Beteiligten der verschiedenen Beteiligtegruppen - Kranke, Familienangehörige, Stadtviertelbewohner usw. - auch syntaktisch nachweisbar. In der Dramaturgie der Szenenfolge liegt ein weiteres formales Moment, welches die Synthetisierung des Gesamtnetzes steuert - die sukzessive Annäherung an die Vorstellungswelt der Kranken und die immer weitergehende Irritation der "normalen" Bezugssysteme des Zuschauers. Trotz dieser strukturellen Hilfen kann nicht vorausgesagt werden, dass ein Zuschauer tatsächlich jenes nicht-konventionelle Netz anschließend zu Händen hat; dazu bedarf es oft zusätzlicher Hilfestellung. Was auch geschehen kann: das Angebot des Films wird nicht angenommen, er wird auf Konventionelles zurückgebeugt, zum Beleg für ganz andere Thesen. Kein Text kann seinem Leser Bedeutungen aufzwingen. Er kann sie ihm nur nahelegen. Formuliert ein Text etwas, was der Leser nicht sowieso schon weiß: dann ist auch damit zu rechnen, dass der Text Bedeutungen entfaltet, die ihm auch bei genauem Ansehen gar nicht innewohnen.

### **Zuschauer, Wissen, Geschichte**

Die letzte Instanz, an der sich entscheidet, ob ein Text und wie ein Text verstanden wird, ist also der Leser, beim Film: der Zuschauer. Dieser Zuschauer spielt als "möglicher Zuschauer" oder als "impliziter Zuschauer" natürlich in allen Momenten der Herstellung eines Filmes eine zentrale Rolle. Versteht man - Dziga Wer-

tow folgend - unter "Montage" alle interpretativen Leistungen, die zur Strukturierung des Materials der äußeren Realität beitragen, so natürlich immer vor dem Hintergrund einer intendierten Rezeption.

Interpretation findet auf allen Stufen der Filmproduktion statt:

- (1) die Wahrnehmung kann als gedanklich-begriffliche Kategorisierung der vorgefundenen Wirklichkeit angesehen werden;
- (2) die Arbeit der Kamera ist auf semantisch-pragmatische Eigenschaften der abgebildeten Situation gerichtet; man darf die Arbeit der Kamera nicht als Wiederholung der Sinneswahrnehmung auffassen, sondern besser als den Einsatz eines registrierenden Mittels; dabei ist der Einsatz beeinflusst von der Vorstellung eines möglichen Zuschauers (der "Zuschauer im Kopf des Kameramannes") und von einer Vorstellung der Situation und des Kontextes, in dem die Einstellung auftreten kann;
- (3) sodann sind die Arbeitsgänge der Vormontage und der Montage Teilprozesse, in denen interpretierende / strukturierende Tätigkeiten verschiedener Art wirksam sind.

Eine Hauptrolle in diesen Prozessen der Montage spielt, wie schon gesagt, das Publikum - zunächst als Fiktion im Kopf der Filmemacher. Eine sinnvolle - und das meint eine am intendierten Sinngehalt des Films-in-Produktion orientierte - Verkettung des aufgenommenen Materials ist nur dann möglich, wenn zugleich vom Cutter der mögliche Effekt einkalkuliert wird und die Folgerichtigkeit kontrollierbar ist, die die jeweilige Sequenz aus dem Kontext eines Films bei einem (idealisierten und imaginierten) Zuschauer auslösen kann. In der eigentlichen Montage werden also mögliche Reaktionen und Interpretationen des Zuschauers vorstrukturiert. Insofern ist Austermann zuzustimmen, wenn er behauptet, dass "der optische Text jedes Dokumentarstreifens [und natürlich auch jedes Spielfilms] schon aufbereitet [ist], durchsetzt mit den planerischen Absichten des Filmemachers - die Richtung möglicher Lernprozesse des Publikums ist durch die Wirklichkeitsauswahl der Bilder und ihre visuell-argumentative Zusammenstellung 'vorprogrammiert'" (1974: 137; Hervorhebung HJW).

Zur Rezeption im engeren Sinne hat Wertow eine Hypothese vertreten, die von der Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit, von der Konkretheit und Anschaulichkeit des Bildes ausgeht: "Der Zuschauer liest die Gedanken [aus den Bildern], ergreift sie früher, als sie in Worte übertragen werden. Das ist lebendiger Verkehr mit der Leinwand, Übertragung von Gehirn zu Gehirn" (1967: 136). Dabei ist es aber durchaus so, dass es zu einer Interaktion zwischen Zuschauer und Film kommt. Der Erfolg eines Films läßt sich z.B. nicht - Wertow folgend - auf die Qualität des Films oder des Regisseurs zurückführen, sondern resultiert "aus der Aktualität des Themas und des verwendeten Materials" (ebd., 148). Demzufolge steht für Wertow nicht nur die "Wahrheit" eines Films im Vordergrund, sondern auch der aktuelle Bezug zwischen einem Film und der Neugier oder der zeitgemäßen Gestimmtheit eines Zuschauers (1967: 148-149).

Dieser hypothetische Apparat bietet für eine rezeptionshistorische Analyse der Filme über psychische Krankheit und Psychiatrie einen wichtigen Zugang. Denn wenn Wertows Annahmen richtig sind, kann aus der quantitativen Zunahme der einschlägigen Filme und vor allem aus dem Wandel von Formen, Verfahren und Inhalten ein Rückschluß gezogen werden (1) auf die Bereitschaft der Zuschauer, sich mit Gegenständen aus dem Bereich der psychischen Krankheit und ihrer institutionellen Verwaltung auseinanderzusetzen, und (2) auf die Art der konzeptuellen Modelle, die ihnen von jeweils zeitgenössischen Filmen präsentiert worden sind und mit denen die Zuschauer sich auseinandersetzen mußten. Es zeigt sich in der Rezeptionsbereitschaft der Zuschauer ein Wandel der "Einstellung" zum Gegenstand, und im Wandel der Konzepte, die in Filmen realisiert werden, realisiert sich auch der Wandel der Konzepte, über die jeweilige Zuschauersubkulturen verfügt haben.

Dies ist zugleich der Ansatzpunkt der folgenden Untersuchungen [15]: Dem bis hier Gesagten folgend, finden sich in der Beschreibung der konzeptuellen Modelle, Motive, Stereotype und narrativen Muster, die zur



Darstellung und in der Darstellung der psychischen Krankheit und der psychiatrischen Institutionen in der Geschichte des Films eine Rolle gespielt haben, eine strukturelle Geschichte der Veränderung der Wissenshorizonte, die sich über diese Gegenstände erstreckt haben. In der Vielfalt und im Wandel der involvierten Modelle lassen sich Veränderungen der impliziten "Meinungen" über den Irrsinn und seine Behandlung auffinden, die als eine überindividuelle "Lerngeschichte" gelesen werden können. Motivgeschichte und Themengeschichte (als die Geschichte konzeptueller Modelle betrieben) sind unter diesem Aspekt Mittel und Methoden, mit denen - makrostrukturell - Wissenskontexte und konzeptuelle Modelle im historischen Rahmen umrissen werden können. Es ist davon auszugehen, dass historischer Wandel in der Umstrukturierung der Modelle besteht und nicht in einer sukzessiven Erweiterung des Feldes möglicher anderer Modelle. Gleichwohl darf nicht übersehen werden, dass konzeptuelle Modelle, die historisch zu verschiedenen Zeitpunkten eine Rolle gespielt haben, auch zeitgleich beherrscht werden können. Zwar strukturieren sich die Wissenszusammenhänge im motivgeschichtlichen Kontext um und lösen einander ab, doch ist der je individuelle Wissenshorizont eines jeweiligen Rezipienten durchaus dazu in der Lage, gleichzeitig "verschiedenzeitige Modelle" zu beherrschen und im jeweils angemessenen Kontext - z.B. bei der Lektüre einschlägiger Texte - zu verwenden. Individuell können, dieser These folgend, historisch heterogene konzeptuelle Modelle koexistieren. Demzufolge muß streng geschieden werden zwischen der strukturellen Lerngeschichte, wie sie sich im Wandel der Motive und Konzepte ausdrückt, und der individuellen Lerngeschichte bzw. dem individuellen Wissen.

Unter anderem Aspekt ist die Geschichte der Konzeptionen von Wirklichkeitsbereichen (zumal wenn es dabei um so elementare Bereiche wie "Krankheit", "Kindheit", "Tod" etc. geht) ein Teil der Sozialgeschichte: Zum einen sind konzeptuelle Modelle wesentlich Produkte gesellschaftlicher und kultureller Praxis bzw. Teil dieser Praxis, in der sie als "Deutungsmuster" auf Handeln, Meinen, auf Erfahrung, Leid, Utopien und anderes mehr angewendet werden (können). Zum anderen stellt sich in ihnen die Wirklichkeit selbst dar, denn die Modelle sagen zugleich, was "wirklich" ist, "Psychische Krankheit" ist ein zutiefst kulturelles und historisches Phänomen [16] - und ohne die Konzeption der Krankheit gäbe es sie selbst nicht als Krankheit. Die Konzeption der Krankheit ist eine gesellschaftliche Tatsache, ein "fait social", das über die Sprache hinaus die Gliederung der Erfahrungswelt und die Struktur und den Gehalt individueller Erfahrung bestimmt und ermöglicht. Die Geschichte von Konzeptionen ist die Geschichte sich wandelnder Erfahrungs- und Wissenshorizonte.

Vor diesem Hintergrund verstehen sich sowohl das pädagogische wie das semiotische Interesse, das den folgenden Untersuchungen zugrundeliegt. In der Beschreibung und Analyse der Geschichten, in denen die Konzeptionen des Wirklichkeitsbereichs in Rede verwirklicht und ausgedrückt werden, finden sich Spuren jener Muster, mit denen und nach denen auch Adressaten ihre Wirklichkeit organisieren können, mit denen sie Daten in einen sinnvollen Zusammenhang bringen können, die die individuelle Angst, Hoffnung, die Vorstellung von "Normalität", von Schuld und Mitleid auf eine- erzähl- und verstehbare Form bringen. Die Existenz und das Funktionieren konzeptioneller Muster und Modelle ist eine gesellschaftliche Voraussetzung dafür, dass man überhaupt Erfahrungen machen kann, heißt das: "Eine 'Bekehrung' kann nur erfahren, wer eine Sprache, in der biblische Bilder das Alltagsverstehen organisieren, gelernt hat; 'blond und blauäugig' ist nur derjenige, um den herum diese Vokabeln zu sinnstiftenden und damit wirklichkeitskonstituierenden Symbolen geworden sind. Wie die Sprache und die in ihr erzählten Geschichten eine Wirklichkeit arrangieren, so wird diese erfahrbar und darstellbar" (Henningsen 1981: 109).

## **DR. JEKYLL UND SEINE MR. HYDES ODER DOPPELGÄNGER, VORBILDER UND ANDERE SCHIZOPHRENIEN**

Die wissenschaftlichen Beschreibungen der Geisteskrankheit(en) und die volkstümlichen Konzeptionen des Irrsinns sind zwei verschiedene Dinge. Wenngleich es selbstverständlich ist, dass im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts eine Fülle von Wissen aus dem Bereich der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Krankheiten der menschlichen Seele popularisiert und Allgemeingut geworden ist, so ist dies doch begleitet von zwei problematischen und oft deformierenden Aspekten: Zum einen bedeutet die Popularisierung meist auch eine Vulgarisierung und Trivialisierung. Dafür finden sich gerade in der volkstümlich gewordenen Freudianischen Psychologie zahlreiche Beispiele. Zum anderen ist es oft nötig, Theoreme der Psychologie in Form von Beispielen und/oder aussagekräftigen Bildern und Metaphern zu fassen, um die Lernbarkeit des jeweiligen Theorems zu erhöhen oder erst herzustellen. Dazu bieten sich literarische Verfahren und künstlerische Stoffe an: Im Erzählen von Geschichten, die ein theoretisches Substrat illustrieren, wird das Gedanklich-Begriffliche sichtbar, faßbar, begreifbar, lernbar. In der Umkehrung gilt gleiches: Hat man ein theoretisches Interesse und eine Konzeption, so findet man immer in künstlerischen Stoffen (im Film wie in der Literatur) Beispielmaterial. Beides ergänzt und fördert sich wechselseitig: Neue Wissenschaften werden in neue Erzählungen hineingespiegelt, die Erfahrungen, die sich als Erzählung niedergelegt haben, finden ihre Erklärung in einer theoretischen Beschäftigung mit dem gleichen Gegenstand.

### **Doppelpersonen**

Dennoch bleibt natürlich oft ein Mißverhältnis zwischen Wissenschaft und Literatur bestehen. Besonders deutlich wird dies an Vorstellungen über "Schizophrenie", wie sie sich in der Literatur und im Film finden. Im feineren Stil ist hier von den "zwei Seelen, ach, in meiner Brust" die Rede. Stärker ist das Motiv der gespaltenen Persönlichkeit aber ausgeprägt am Beispiel von Doppelpersonen vom Schlage des Dr. Jekyll und seines heimlichen Begleiters Mr. Hyde. Die Metapher von der gespaltenen Persönlichkeit ist in dieser materialisierten Form am greifbarsten, am deutlichsten und zugleich natürlich am visuellsten (was für die filmische Realisierung von Bedeutung ist).

Tatsächlich haben sich die Filmemacher schon sehr früh an die Verfilmung des 1886 erschienen Romans "The Strange Case of Dr. Jekyll" von Robert Louis Stevenson herangemacht. Erste Verfilmungen stammen aus dem Jahre 1908, und bis heute ist der Stoff immer wieder Gegenstand mehr oder weniger realistischer Verfilmungen gewesen. Unsere Titelliste umfaßt immerhin mehr als fünfzehn verschiedene Versionen und Varianten. - Die Geschichte in Kurzform: Ein Arzt experimentiert mit persönlichkeitsverändernden Drogen. Er erprobt seine Entwicklungen im Selbstversuch. Eines seiner Medikamente hat schlagende Wirkung: Tagsüber geht der Forscher weiterhin seinem Beruf als Arzt und Pharmazeut nach, nachts verwandelt er sich in den zügellosen Mr. Hyde, ein aus der eigenen Seele herausgelöstes oder -projiziertes Ungeheuer. Mr. Hyde gewinnt immer mehr die Oberhand über Dr. Jekyll, - So weit die Grundkonstellation. Sie ist in vielen Analysen als eine Metapher auf die Persönlichkeitskonstruktion des bürgerlich-puritanischen Bewußtseins interpretiert worden. Der Horrorfilm über die Doppelperson beschäftigt sich demzufolge ganz unmittelbar mit der Überwindung des Herrschaftsanspruchs der Gesellschaft auf das eigene Triebleben. "Die schizophrene Kollision zwischen Jekyll und Hyde ist die zwischen dem Puritaner und seinem überlästigen Triebleben. (...) In der Fassung von 1931 (DR. JEKYLL AND MR. HYDE, Rouben Mamoulian) drängt der Held seine Verlobte auf rasche Heirat - 'ich kann ohne dich nicht leben' -, sichtlich eine euphemistische Formulierung. Der Brautvater besteht darauf, dass seine Tochter den Heiratstermin um einige Monate hinausschiebt. Den Bräutigam treibt diese Schikane zur Verzweiflung, aber bei Gelegenheit zeigt er sich unfähig, auf ein Mädchen niederen Standes auszuweichen. Erst die Droge emanzipiert ihn vom Puritanismus: er verwandelt sich zum hem-

mungslosen Affenmenschen. Ein Skandal nötigt ihn, auf die noble Braut zu verzichten. Doch anlässlich seiner letzten Unterredung mit ihr überwältigt ihn auf einmal sein triebhaftes, 'affenmenschliches' Wesen: Mr. Hyde holt sich mit Gewalt, was der pater familias dem Dr. Jekyll und dieser sich selbst so lange verweigert hatte" (Geyrhofer 1972: 57). Dennoch wird natürlich die bürgerliche Wirklichkeit wieder hergestellt: In einem letzten Aufbäumen des Dr. Jekyll gegen den übermächtigen Mr. Hyde (beide dargestellt von Fredric March) tötet sich Dr. Jekyll, Mr. Hyde wird die Welt nicht weiter unsicher machen können, die Unschuld der Bürgertöchter bleibt unbehelligt.

Der Motivkreis, der um den Jekyll/Hyde-Topos gruppiert ist, umfaßt mehrere heterogene Einzelmotive:

(A) Eine Person zerfällt in zwei komplementäre Subpersonen. Diese beiden sind körperlich, verhaltensmäßig und von ihrer Selbstwahrnehmung her selbständige Figuren, auch wenn sie im Film meistens von ein und demselben Schauspieler verkörpert werden. Sie hängen durch den Prozeß der "Transfiguration" zusammen. Meist als Grundmotiv: Das Un- oder Unterbewußtsein drängt in einer Materialisierung als neue Person nach außen; diese kann ausleben, was der originäre Träger der Persönlichkeit nicht ausleben konnte oder durfte. Neben den Jekyll/Hyde-Geschichten gehören auch die Werwolf-Erzählungen, die Geschichten von Katzenmenschen und ähnliches hierher. - Dieser Motivkreis ist außerordentlich häufig nachzuweisen. Der Grund dafür ist sicherlich, dass man hier die gespaltene Persönlichkeit "sehen" kann. Der Film kann die Spaltung ganz direkt ins Bild setzen, seine Kraft, synthetische Realitäten zu schaffen, ist dazu groß genug. Die Transfiguration, die geheimnisvoll-gewalttätige Wandlung des "normalen" Menschen in ein (oft) "tierisches" Wesen ist darum auch meist ein Höhepunkt des Films. Was im Alltag nicht möglich ist - hier kann es besichtigt werden. Die Anforderungen an Tricktechnik und Montage - nicht zu reden von denen, die an die Darsteller gestellt werden - sind hoch. Gelingt der Trick, ist die Szene natürlich spektakulär.

(B) Wesentlich seltener ein zweiter Typ: Eine Person zerfällt wieder in zwei komplementäre Subpersonen. Die eine verkleidet sich oder maskiert sich als die andere. Der prototypische Film aus dieser Gruppe ist Alfred Hitchcocks PSYCHO (USA 1960). Die Maskierung ist eine "realistischere" Form der Transfiguration. Unter besonderen Umständen zeitweilig ein anderer sein - das wird durch die Maske sichtbar und deutlich angezeigt (und wird im Karnevalsalltag ja auch in harmloser Form praktiziert). - Variationen dieses Grundmotivs sind z.B. DRESSED TO KILL (USA 1980, Brian de Palma), in dem ein Psychiater (Michael Caine) in weiblicher Verkleidung die Patientinnen umbringt, die den männlichen Part der Person animieren. Ebenfalls von Brian de Palma ist SISTERS (USA 1972) - überhaupt scheint dieser Stoff von Hitchcock-Bewunderern wiederaufgegriffen worden zu sein: Der Film handelt von einem weiblichen siamesischen Zwilling (Margot Kidder), der sich gegenüber Liebhabern mit der eifersüchtigen toten Schwester identifiziert und zwei Morde verübt. In diesem Film fehlt allerdings nicht nur der Geschlechtsrollenwechsel der beiden involvierten Teilpersonen, sondern auch die Maskierung. - Am Rande sei hier verwiesen auf die phantastischen Geschichten, in denen eine Person der "Träger" einer anderen, geistigen Größe ist. In THE GORGON (Großbritannien 1964, Terence Fisher) z. B. verwandelt sich ein Mädchen bei Mondschein in Medusa. Zu diesem Motivkomplex zählen auch die Besessenheits- und Exorzismusgeschichten im Stile von THE EXORCIST (USA 1974, William Friedkin; vgl. dazu Everson 1980: 247-256).

(C) Interessanter ist der dritte Typ. Eine Person zerfällt wiederum in zwei komplementäre Subpersonen. Der Unterschied und die Komplementarität der beiden wird durch veränderte Verhaltensweisen und durch den veränderten Modus des Verhaltens ausgedrückt, den die Person als die eine oder die andere Komplementfigur hat. THE THREE FACES OF EVE (USA 1957, Nunnally Johnson) ist ein prototypischer Film aus dieser Gruppe: Vorweg erläutert ein Journalist die "wahre Geschichte", die sich zwischen 1951 und 1955 zutrug und die ärztliche Fachwelt deshalb in Aufregung versetzt hatte, weil die Persönlichkeit der erkrankten jungen Frau gleich in drei Subpersonen zerfiel, die sich abwechselnd in Aktion setzten, bis sich endlich die zuletzt manifestierte, die "dritte" Figur, als Träger des "echten Persönlichkeitskernes" erwies. Der Film, in ziemlich

getreuer Nachbildung der Krankengeschichte, zeigt in der Ausgangssituation eine ziemlich anspruchslose, niedergedrückte junge Frau, Eve (Joanne Woodward), die zeitweilig von heftigen Kopfschmerzen erfaßt wird und dann, ohne es zu wissen, unverständliche Dinge tut, die sie vorher nie getan hätte: Sie kauft teuerste Abendgarderoben, oder sie versucht, die kleine Tochter zu erwürgen. Sie begibt sich freiwillig in die psychiatrische Klinik. Ihr Mann (David Wayne) erfährt, woran sie leidet; er kann dies nicht ertragen und läßt sich scheiden. Die Persönlichkeitsspaltung Eves bleibt bestehen und vertieft sich im Lauf der Jahre noch; neben der unscheinbaren Hausfrau tobt sich ein höchst leichtfertiges Wesen in Tanzbars, doch auch den Ärzten gegenüber, fast bis zum Letzten aus. Die Ärzte versuchen alles mögliche, Analyse, Hypnose, Medikation - vergeblich. Die beiden Subpersonen Eves kennen sich, kontrollieren sich und beeinflussen sich zunehmend gegenseitig. Dann aber tritt eine dritte Verkörperung Eves auf, eine sympathische junge Frau ohne Gedächtnis. Gerade um dies aber geht es den Ärzten, die vermuten, ein verschüttetes Kindheitserlebnis habe die Persönlichkeitsspaltung verursacht. In einer schmerzvollen Sitzung, während derer der Arzt (Lee J. Cobb) die Kranke wechselweise in ihren drei Verkörperungen anspricht, zwingt er die Erinnerung hervor (deren Kern übrigens darin besteht, dass das Kind einst gezwungen wurde, die tote Großmutter zu küssen). Indem die Kranke dies in ihrer dritten Person erzählt, bleibt sie im Erzählen und Erinnern bestehen: Die beiden anderen Subpersonen sinken ab, werden gelöscht. Eve ist frei, sie heiratet einen jungen Mann, den sie als "dritte" Person vorher schon liebte.

THE THREE FACES OF EVE ist einer der wenigen Filme, die sich mit psychoanalytischem Ausgangspunkt dem Motiv der Persönlichkeitsspaltung annähern. Häufiger sind, auch in dieser Motivgruppe, Neuanwendungen des Jekyll/Hyde-Prinzips, wenn auch mit moralisierend-melodramatischer Zielrichtung: Hans Albers spielte z. B. in VOM TEUFEL GEJAGT (BRD 1950, Viktor Tourjansky) einen Nervenarzt, der ein Serum erfunden hat, das Geisteskrankheiten heilen soll. Bei der Anwendung des Mittels aber wird der Wille und das Bewußtsein des Geimpften für eine Zeitlang völlig ausgeschaltet, so dass unterbewußte Triebkräfte unkontrolliert zur Oberfläche drängen können. Der von Albers gespielte Arzt wird durch Versuche am eigenen Körper zum Straßenräuber und Mörder. Schließlich bringt er sich selbst um und nimmt das Geheimnis seiner Erfindung mit in den Tod.

## **Die gefährdete Identität**

All dies sind aber vulgäre und literarische Fassungen dessen, was im umgangssprachlichen Sinne unter "Schizophrenie" zu verstehen ist: Eine Person hat nicht eine, sondern zwei Identitäten. Dies kann durch alles mögliche hervorgerufen werden; wichtig ist dabei aber, dass beide Subpersonen jeweils wieder "ganze" Personen sind; jeder der Subpersonen kommt ihre eigene Identität zu. Diese populäre Vorstellung der Schizophrenie hängt an der Konzeption von "Identität". Sie nähert sich dem Schizophrenen von außen an und beläßt die Alltagswelt, wie sie ist. Auch dann, wenn der "innere Mr. Hyde" zur Außenwelt gelangt, materialisiert sich in ihm das "Tierische" im Menschen, das Triebleben, das wiederum eine selbständige Größe ist und unabhängig von der jeweiligen Lebenswelt existiert.

"Schizophrenie" ist die verbreitetste und ungeklärteste aller Geisteskrankheiten. Ausreichend abgesicherte Hypothesen über Entstehung und Verlauf, Heilungsmöglichkeiten usw. fehlen bis heute weitestgehend. Es ist unklar, ob "Schizophrenie" eine Krankheit des Individuums oder seiner sozialen Sphäre ist. (Bei gestörten Patienten waren tatsächlich oft deren Familien störend.) Die schizophrene Krankheit scheint grundlegende Fähigkeiten und Fertigkeiten des Kranken zu beeinflussen, seine Wahrnehmung, sein Zeitgefühl, sein Rollenverständnis usw. Weil es der Film immer mit der Abbildung von Interaktionen, Kommunikationen, sozialen Beziehungen usw. zu tun hat, werden wir im folgenden aufzeigen, wie in filmischen Darstellungen schizophrener Fälle oder Entwicklungen grundlegende Störungen visualisiert und erzählt werden.

Schizophrene Situationen entstehen in der Interaktion von lebensweltlichen Situationen und individuellen Gegebenheiten: als eine Reibung von innen nach außen, eine Inkongruenz von Person und "den anderen", als ein unlösbares Problem dessen, was die (intersubjektiv) geltende Wirklichkeit sei. Kurz: als ein Problem des Zustandekommens, der Erhaltung und des Wandels persönlicher Identität. Identität in diesem Verständnis ist eine elementare soziale Kategorie, sie kann nur entstehen, wenn neben dem Ich, das eine Identität haben soll, ein Du existiert, das ihm diese rückversichert. Das Ich ohne das Du wäre sinnlos (schon in der Sprache!). Soziale Identität und soziale Wirklichkeit entstehen im Handeln der Beteiligten: Risiken und Kosten müssen ausgerechnet, Diskoordinationen mit anderen aufgelöst, Zielvorstellungen müssen entworfen und korrigiert werden; die Rollen, die einem zugewiesen werden, muß man akzeptieren oder um neue kämpfen; man muß sich behaupten; man muß Herrschaft ausüben; man muß sich wehren, wenn andere Herrschaft ausüben wollen; man muß dafür sorgen, dass man etwas hat, was "Lust" bereitet. Es ist eben ein dauernder Prozeß von Problemen und Problemlösungen, die zur Erhaltung der Wirklichkeit unseres Lebens dienen.

Identität kann darum nie ganz stabil sein, sie ist immer gefährdet. Wenn sie in einem Gleichgewichtszustand ist, ist sie nur für den Augenblick ausgepegelt: neue Ereignisse können ihn wieder stören. Die Identitätskrise ist jederzeit möglich, wenn nur die Bedingungen für die Störungen der Identität stimmen. Solche Voraussetzungen sind vielfältiger Art (und für alle gibt es im Film Belege): körperliche Gebrechen oder Verstümmelung, Veränderungen im sozialen Umfeld; Veränderungen im ökonomischen Bereich usw. Die Störungen können alle Aspekte und Dimensionen dessen, was unter "Identität" zusammengefaßt wird, betreffen: Die Stabilität der Grenze zwischen Ich und Du kann genauso betroffen sein wie die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem oder das Differenzierenkönnen zwischen Realität und Halluzination.

REBECCA (USA 1940, Alfred Hitchcock) ist ein Beispiel, wie jemand in einer neuen Umgebung, die mit sehr rigiden Rollenerwartungen und -forderungen aufwartet, bis an den Rand des Selbstmordes getrieben werden kann. Die bezeichnenderweise namenlose Heldin des Films (gespielt von Joan Fontaine) lernt an der Riviera Max de Winter (Laurence Olivier) kennen. Sie verlieben sich ineinander - trotz des Standesunterschiedes - und heiraten schließlich. Max ist Witwer, seine Frau Rebecca kam bei einem Segelunfall ums Leben. Als Max und seine neue Frau auf sein Schloß Manderley kommen, wird Joan Fontaine mit dem Status ihres Mannes und den daraus für sie abgeleiteten Erwartungen der anderen konfrontiert, denen sie auf Dauer nicht gewachsen ist. Verschärfend tritt hinzu, dass sie gemessen wird an der Allgegenwart der toten Rebecca: Das ganze Schloß ist voller Insignien und Spuren Rebeccas, auf Servietten und Briefpapier stehen ihre Initialen, die düster-geheimnisvolle Mrs. Danvers (Judith Anderson), Rebeccas Vertraute und Dienerin, führt immer noch den Haushalt, der Westflügel des Schlosses, in dem Rebecca gewohnt hatte, ist "tabu", in ihm wird alles so erhalten wie zu Lebzeiten der schönen Frau. Joan Fontaine ist das genaue Gegenbild der Toten - schüchtern und nicht souverän, nervös, sparsam, freundlich. Sie stößt insbesondere beim Personal auf Ablehnung, sie wird als die "neue Mrs. de Winter" nicht akzeptiert - da sie die Rollenerwartungen nicht erfüllt. Der Herrschaftsanspruch der Toten auf das Haus, die Einrichtung und die Diener gilt scheinbar ungebrochen. Auch Max läßt dies zu (wie sich später herausstellt, ist er die eigentlich treibende Kraft, die die Erinnerung an Rebecca wachhält; im Glauben, sie getötet zu haben, ist er in einem Schuldkomplex befangen; auch die neue Ehe war er nur eingegangen, um dem verborgenen Machtanspruch zu entkommen, den Rebecca auch nach ihrem Tode noch auf ihn hat). Die lebende Mrs. de Winter kann dem scheinbar nichts entgegensetzen. Ihre Unsicherheit geht so weit, dass sie, als das Telefon klingelt und jemand nach "Mrs. de Winter" verlangt, antwortet, Mrs. de Winter sei seit über einem Jahr tot - ein klares Indiz dafür, dass sie sich mit ihrem neuen Namen und mit ihrer neuen Rolle nicht identifiziert. Gleichwohl ist ihr Verhältnis zu ihrer Rolle gebrochen und ambivalent: Auf der einen Seite genießt sie es, als Mrs. de Winter aufzutreten und den Glanz von Reichtum, Adel und Schönheit zu teilen; auf der anderen Seite gerät sie immer wieder in Situationen, in denen sie ihre Souveränität verliert (und sich dann wie ein kleines Mädchen verhält). Auch von der Beziehung zu ihrem Mann hat sie manchmal sichtlich andere Vorstellungen als Max selbst (sie hat Manderley in Kauf ge-

nommen, weil sie Max haben wollte): Manchmal gibt sie vor, sie wäre eigentlich lieber mit Max in einer kleinbürgerlichen Idylle; manche seiner Verhaltensweisen verstören sie (und werden zum Schluß des Films als Schuldverhalten erklärbar); dennoch steht ihre Loyalität zu ihm für sie außer Frage.

Was in dieser Situation stärker wiegt - die Tatsache, dass die neue Mrs. de Winter den Vergleich mit der toten Rebecca nicht aushalten kann, oder der besondere soziale Ort, an dem die Handlung spielt und an dem alles auf eine Disharmonie zwischen Protagonistin und Umfeld hinausläuft -, ist unklar. Deutlich ist aber, dass Mrs. Danvers als Stellvertreterin/Anwältin von Rebecca die Situation weiter dramatisieren und zuspitzen kann - bis die Bedingungen für einen Selbstmord vorliegen.

Man kann also, der Argumentation des Films REBECCA folgend, ein soziales Unwohlsein steuern, indem die entsprechenden Umweltbedingungen dafür hergestellt werden. Die Eingriffe, die dazu nötig sind, betreffen vor allem die intimere soziale Umgebung (die Ehe, die Familie, die Hausgemeinschaft). Will man jemanden verunsichern, muß man dafür sorgen, dass diese Umgebung ihre Fähigkeit verliert, ihren Mitgliedern wechselseitige emotionale Unterstützung zu gewähren. Sie darf für ihre Angehörigen keine stabile Umwelt mehr sein, sie darf als Erziehungsinstitution weder ihrer Sorgeverpflichtung noch ihrer Vermittlungsfunktion Rechnung tragen können. Dann geht die Sicherheit verloren, mit der sich jeder normalerweise in seiner sozialen Umwelt zurechtfinden kann und mit der er darin handelt. Will ich jemanden "verrückt" machen, dann muß ich dafür sorgen, dass die Ereignisse, die Handlungen der anderen, ihre Einstellungen und Ziele, dass alles das für ihn seinen einsehbaren Charakter verliert und geheimnisvoll-gefährlich wird. Wer einer solchen Situation ausgeliefert wird, ist das Opfer der Gegebenheiten. Er kann kaum etwas anderes tun, als die Abfolge der Geschehnisse hinzunehmen oder in Form von ungelenkter Aggression darauf zu antworten. Oder, und dies ist der Weg in psychotische Bereiche, er kann zu deuten und zu rationalisieren versuchen und dabei auf mehr oder weniger magische oder traumatische Deutungsmuster verfallen - die seine Konzeption der Wirklichkeit dann so verändern/deformieren, dass er nicht mehr für "normal" gelten kann.

Vor allem frühe Filme, die in teilweise subtiler Weise beschreiben, wie jemand einen anderen "in den Wahnsinn treibt", geben erst am Schluß des Geschehens eine Lösung des Rätsels vor, die es dem Zuschauer ermöglicht, eine rationale Erklärung der Geschehnisse zu finden. Es geht meist um Geldgier, um Rache und ähnliches: Die Geschichten werden fast immer aus der Perspektive der Opfer erzählt. Darum ist der Zuschauer den Irritationen, denen die Protagonisten (es sind fast immer Frauen) ausgesetzt sind, genauso ausgeliefert.

Am Beispiel: GASLIGHT (USA 1944) von George Cukor ist die Geschichte einer Ehe, in der Gregory Anton (Charles Boyer) seine Frau Paula (Ingrid Bergman) sukzessive immer weiter in Verstörung stürzt - aus Geldgier, wie sich am Schluß herausstellt. Die Ausgangssituation ist klassisch: ein dominanter und souveräner Ehemann, eine romantische und sich unterwerfende Frau. Die Kamera unterstützt dies mit Auf- und Untersichten. Um sein Ziel zu erreichen, verfolgt der Mann einige für unseren Zusammenhang grundlegende Strategien, um die Umgebung seiner Frau instabil zu machen. Die Diener werden gewarnt: "Eure Herrin neigt zu großer Nervosität!" - was im Klartext heißt, dass man immer mit hysterischen Ausbrüchen der Frau rechnen muß. Sie ist nicht vollkommen zurechnungsfähig, in starkem Maße emotional gesteuert, eben "ein bißchen verrückt". Diese Implikationen aus der Warnung können vom Personal umgekehrt als Folie verwendet werden, die über die Verhaltensweisen der jungen Frau gelegt wird. Von dieser Seite trifft sie auf vorbereitete Partner, die ihr - im Falle des Konflikts - immer ihre "Nervosität" unterstellen können. Mit der Warnung ist ein Beurteilungsrahmen gegeben, der die Frau schon als nicht ernstzunehmenden Bestandteil der sozialen Sphäre kennzeichnet. Ja, noch stärker: Leistet sie Widerstand gegen das Urteil, das auf ihr liegt, ist auch dies ein Bestandteil und ein Ausdruck ihrer "Nervosität" - wie in einem Spinnennetz wird sie sich immer tiefer in die Falle hinein bewegen müssen.

Die Strategien, die Gregory Anton selbst in Interaktionen mit seiner Frau anwendet, nutzen vor allem symbolische Handlungen. Er vertraut ihr z. B. eine Erbbrosche an. Die Nadel ist verbogen, darum kann Paula sie nicht sofort anlegen. Anton behält aber die Initiative: "Trag sie lieber nicht, du verlierst schnell Kleinigkeiten." Er deponiert die Brosche in ihrer Handtasche. Dramatisch-deplaciert weist er noch einmal symbolisch auf ihren Wert hin: "Paß genau auf, wo sie ist!" Pünktlich ist die Brosche verschwunden, Paula reagiert mit versteckter Panik. Anton greift ihre Verstörtheit auf und unterstellt ihr Vergeßlichkeit, Zerstreutheit, sie verliere ständig etwas, sie sei unaufmerksam - kurz, er stuft sie als ein nichtverantwortliches Kind ein. Paula hat diesen Strategien der Herabstufung wenig entgegenzusetzen, sie kann sich nicht wehren. Ganz im Gegenteil - sie internalisiert die Vorwürfe ihres Mannes und generalisiert sie dazu. Eines Tages will sie ausgehen. Die Haustür öffnet sich, Paula tritt heraus, sie trägt einen Mantel. Erschreckt-verschüchtert blickt sie über die Straße, wendet sich abrupt zurück. Hinter ihr steht ein Dienstmädchen: Verstört läßt sie sich einen Schirm geben und etwas Kleingeld (sie schafft also eine praktische Erklärung ihrer Zurückwendung ins Haus). Als die Dienerin sie dann aber fragt: "Aber wenn der Herr kommt und fragt, wann Sie zurückkommen?", läßt sie den Spaziergang ganz fallen, dreht sich nun endgültig um und verschwindet wieder im Haus. In sehr beiläufiger Weise verdeutlicht diese Szene vieles: die Angst und die Abhängigkeit der Frau, ihre orientierungslose Unsicherheit; ihrem Mann und dem Personal gegenüber muß sie sich rechtfertigen, ihre Handlungen müssen begründet werden, sie hat keine eigenen Befugnisse. Den Rollenforderungen ist sie nicht gewachsen (genausowenig wie die junge Mrs. de Winter in REBECCA). Letztlich hat sie den Status des Kindes, und einige ihrer Verhaltensweisen sind eindeutig als Infantilismen aufzufassen (auch dies gab es schon in REBECCA). Kurz: ihre Wünsche und Motive sind unwichtiger geworden als die anderer, sie hat "Identität" verloren.

Die Wohnung ist zum Gefängnis geworden, zur sicheren Zelle. Hier kann sie nichts falsch machen. In der Öffentlichkeit könnte sie auffallen und damit ihren Mann bloßstellen, darum ist es gefährlich, nach draußen zu gehen. Draußen zu sein, heißt, sich der Angst auszuliefern, sich fehlzuverhalten. Darum lieber in der Wohnung bleiben. Das Paradox dieser Ausgangslage weckt die Sympathie und das Mitleid des Zuschauers: Es ist gerade die Situation zu Hause, die die Frau so unsicher macht. Die Kamera greift dieses verhängnisvolle Verhältnis von Innen und Außen auf. Man sieht nach der oben beschriebenen Szene ein Fenster des Hauses von außen. Dahinter Paula, sie blickt sehnsüchtig hinaus. Symbolisch ist sie eingekerkert, ihre Situation ist darum aussichtsloser, als sei sie "richtig" eingesperrt. Aber sie hat den Schlüssel zu ihrem Gefängnis selbst abgezogen.

Die Störsituationen, die Gregory Anton inszeniert, sind damit jedoch noch nicht abgeschlossen. Paula ist erst jetzt in der Verfassung, tiefer gehende Irritationen zu erleben. Ihr Mann beschuldigt sie einmal, das Gemälde der Lady Alquist (der Vorbesitzerin des Hauses und Paulas Wohltäterin) abgehängt zu haben. Zwar stimmt dies nicht, er selbst hat das Bild verschwinden lassen, doch verhält er sich zu seiner Unterstellung wie zu einer Wirklichkeit, er läßt keine Einwände gelten. Paula, die schon darauf vorbereitet ist, dass ihre Erfahrung der Wirklichkeit von der Erfahrung der anderen abweicht, und die sich darauf eingelassen hat, den Erfahrungen anderer mehr Gewicht zuzumessen als ihren eigenen, hat seiner Hypothese über die Realität ihrer Handlung keine gleich starke Definition entgegenzusetzen. Sie hat nur eine Antwort: Sie bezichtigt sich selbst des Wahnsinns. Damit zieht sie die Summe aus dem Netz von Unterstellungen, mit denen sie in der Vergangenheit fertig werden mußte.

Diese Umgehensweisen mit Grundkategorien der sozialen Wirklichkeit machen GASLIGHT, REBECCA und andere Filme, in denen jemand, zumeist eine Frau, in den Wahnsinn getrieben wird, zu "realistischen" Geschichten. Störungen des Seelenlebens sind für den Zuschauer jederzeit aus der quasi-wirklichen Erlebniskette herleitbar, die Gefährdetheit der sozialen Realität ist ja wohl jedem bekannt. Dass verschiedene Leute das gleiche Geschehen in verschiedenen Versionen wahrnehmen - auch das ist etwas Alltägliches. Deutlich ist auch die Ohnmacht desjenigen, der einer geplanten Störung der Realität ausgesetzt ist. Indem andere ihm den "Boden der einen Wirklichkeit" entziehen, verliert er das konzeptuelle Gleichgewicht. Seine Identität,

normalerweise der Rückversicherung und der Rückkoppelung durch die anderen sicher, wird instabil, es stellt sich eine "interpretative Vereinzelung" her: Es gibt keine soziale Bestätigung dessen, was das Opfer selbst als Wirklichkeit erfährt. Ganz im Gegenteil, intersubjektiv (d. h. genauer: für die anderen) geschieht etwas anderes, ihre Interpretation ist anders. Die Grundsituation der Paranoia ist erreicht.

Das Verfahren, jemandem die soziale Realität wegzunehmen und ihn mit seinen Deutungsproblemen allein zu lassen, kann mit allen möglichen anderen Handlungsmotiven verknüpft werden. In Alfred Hitchcocks *SUSPICION* (USA 1941) ist es die Protagonistin selbst (wieder gespielt von Joan Fontaine), die den Verdacht faßt, ihr Mann (Cary Grant) sei ein Mörder und wolle auch sie selbst töten. Im Stil einer "self fulfilling prophecy" lassen sich tatsächlich (fast) alle Handlungen ihres Mannes auf diese Vermutung sinnvoll beziehen, das Netz aus Indizien wird immer enger und erst am Schluß gelöst. In der ursprünglich geplanten Version des Films sollte der Verdacht sogar erfüllt werden. Auch dies wäre möglich gewesen.

## Halluzinationen

Einer der erstaunlichsten Filme, in denen jemand in den Wahnsinn getrieben wird, ist *HUSH ... HUSH, SWEET CHARLOTTE* (USA 1964) von Robert Aldrich. Bette Davis spielt darin Charlotte Hollis, die zeitlebens geglaubt hat, ihr Vater (Victor Buono) habe ihren Liebhaber John (Bruce Dern) vor nunmehr fast vierzig Jahren mit einer Axt erschlagen. Immer hat sie das Geheimnis gewahrt. Darüber ist sie einsam und wunderlich geworden: Sie lebt noch immer in dem väterlichen Gutshaus, einzig betreut von der alten Dienerin Velma (Agnes Moorehead). Charlottes Cousine Miriam Deering (Olivia de Havilland) steckt mit dem Arzt Dr. Drew Bayliss (Joseph Cotten) unter einer Decke. Zusammen wollen sie Charlotte in den Wahnsinn treiben und entmündigen lassen, so dass Miriam das Vermögen Charlottes erben kann. Zu diesem Zweck inszenieren die beiden eine Menge von Horrorsituationen, die die Grenzen zwischen Gegenwart und lange verdrängter Vergangenheit aufweichen und die als "reale Träume" die Realität zu überschwemmen drohen.

Als Hauptmittel dient die Melodie einer Spieldose. Charlottes Liebhaber hatte das Lied "Hush ... Hush, Sweet Charlotte" früher oft gespielt. Nachts hört man das Lied, gespielt auf einem Spinett, von einer männlichen Stimme gesungen. Wenn Charlotte aber den Raum betritt, aus dem der Gesang kam, ist das Spinett scheinbar unbenutzt, es ist niemand da. Charlotte beginnt, an Halluzinationen zu glauben (ohne dass dies große Verwirrung bei ihr auslöste, dazu ist ihre Haltung dem Vergangenen gegenüber zu demütig, und sie ist es wohl auch zu sehr gewohnt, Schuld zu ertragen); sie wird immer traumwandlerischer. In einer Gewitternacht zerstört sie in einem Spiegelsaal alle Spiegel und findet als Erklärung: Der Vater habe Charlotte bestraft. Nach dieser Szene soll sie ins Sanatorium gebracht werden. Sie bekommt einen hysterischen Anfall, der Arzt stellt sie mit Medikamenten ruhig. Die Narkotika tun ein letztes, um Charlottes Wirklichkeitssinn vollends zu verstören: Wieder ertönt die Stimme, wieder ist das Zimmer, aus dem die Musik kam, leer. Auf dem Hocker vor dem Spinett liegt ein Revolver: Charlotte nimmt ihn, mit rätselhaft-verklärtem Gesicht, an sich. Eine Einstellung auf ihr Gesicht; mit einer Tricklinse verwandelt es sich, als seien Wasserwellen darübergegossen; aus dem Revolver wird ein Blumenstrauß. Die Realitätsstufe wechselt. Eine Ballszene, alle Tänzer und Tänzerinnen tragen Masken. John, der tote Liebhaber, nähert sich Charlotte, er fordert sie zum Tanz auf. Sie tanzen. Der Vater nähert sich den beiden, John weicht zurück, er verschwindet aus dem Zimmer. Die Ballbesucher sind zu Puppen erstarrt. Das Zimmer ist plötzlich leer, die Tür öffnet sich. Aus Charlottes Sicht: John kommt wieder zurück, Hand und Kopf sind ihm abgehackt worden. Mit entsetztem Blick hebt Charlotte den Blumenstrauß und schießt. Wieder die Wasserwellen der Tricklinse; Dr. Bayliss liegt tot am Boden. Charlotte ist entsetzt und wie gelähmt.

Miriam dagegen ergreift die Initiative. Zusammen mit Charlotte beseitigt sie die Leiche in einem See. Wieder zu Hause, schickt Miriam Charlotte ins Haus; sie selbst will noch den Rücksitz des Wagens säubern.



Charlotte ist völlig erschöpft, sie kann sich nicht mehr auf den Beinen halten. Am Ende der Kraft, kriecht sie die Treppe zu ihrem Zimmer hinauf. Oben erwartet sie der als "Wasserleiche" verkleidete totgegläubte Arzt. Der Horror dieser Szene wird von der Kamera mit subjektiver Einstellung und starker Untersicht aufgenommen und verstärkt. Der eigentliche Schrecken aber liegt auf einem anderen Gebiet: den traumatisch sich verzerrenden Realitätsebenen. Während die Ballszene vorher ganz deutlich als eine Halluzination Charlottes gekennzeichnet war und auch von ihr selbst als solche erkannt werden kann, handelt es sich jetzt um eine "wahre" Wirklichkeit, um eine reale "Präsenz". Schon körperlich ist Charlotte sehr stark in die Gegenwart involviert gewesen; immer dann, wenn sie zu schwach zu werden schien, hatte Miriam ihr Ohrfeigen gegeben und sie immer wieder zur Bewegung gezwungen. Alle Sinne sind - so schrecklich das auch ist, was die beiden Frauen getan haben - angesprochen und gegenwärtig. Und nun bricht plötzlich die traumatische Figur des wiedererstandenen Wassertoten in diese Gegenwart hinein, sie steht real im Raum. Wirklichkeit? Halluzination? Das ist nicht mehr entscheidbar, der Boden der einen Wirklichkeit, in der Handlungsplanungen, Identität, soziale Rollen usw. festgelegt werden können und von der alle anderen Realitäten abweichen, ist verschwunden. Ein Fixpunkt, von dem aus eine Realitätsbestimmung vorgenommen werden könnte, existiert nicht mehr. Es hat ein Übergang stattgefunden von der "Welt des gemeinsamen Geschehens" zu einer "Welt des idiosynkratischen Geschehens", zu jener Realität also, in der der Kranke seine relevanten Erfahrungen macht; im wesentlichen determiniert ist diese andere Wirklichkeit durch die traumatischen Vorstellungen des Halluzinierenden (Narens 1976). Im Falle der Charlotte Hollis sind beide Wirklichkeiten nicht mehr unterscheidbar. Das, was real inszeniert worden war, wird von Charlotte als Halluzination verarbeitet. Weil sie den Konflikt der Realitätsstufen nicht aushaken kann (das kann keiner), erklärt sie sich selbst für krank.

Träume zur Charakterisierung des Innenlebens der Figuren zu benutzen, ist ein altes Verfahren der Gegenüberstellung von Innen- und Außenwelt. An einigen Beispielen: In UN FLIC (Frankreich 1972, Jean-Pierre Melville) werden die Delirien eines Alkoholikers (Riccardo Cuciolla) durch Spinnen, Molche, Frösche, Ratten und andere als "bedrohlich" vorinterpretierte Tiere visualisiert, die in das Zimmer des Delirierenden eindringen und auch von seinem Körper Besitz ergreifen. - Bei Luis Bunuel ist die Durchsetzung der Realität mit Tagträumen so selbstverständlich, dass es - in den späten Filmen LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (Frankreich 1972) und LE FANTOME DE LA LIBERTE (Frankreich 1974) - schon fast die Grundlage der Dramaturgie ist. Während die gesellschaftliche Außenseite der meist bürgerlichen Protagonisten elegant, charmant, glatt und nobel ist, ist ihr Inneres zerrissen und paranoid. In den Träumen, die dies vorführen, "kommen die Kehrseiten der schönen Larven, die unsichtbaren Fäden, an denen die graziösen Marionetten der Bourgeoisie zappeln, allein in ihren schrecklichen Tagträumen zum Vorschein: ihre Ängste, Obsessionen, Schuldgefühle, Unsicherheiten, Bedrohungen, Aggressionen und heimlichen Wünsche, das schlechte Gewissen, die Leiche im Schrank. Da marschiert, aus der muffigen Rumpelkammer ihres Unterbewußtseins hervorquellend, das ganze Panoptikum ihrer von Konventionen, Normen, Verboten und Verdrängungen geknebelten Phantasie auf: wandelnde Leichen, entstellte Gesichter, Geister und Donnergrollen, fahle Totengebilde und düstere Interieurs, Verbrechen, Folter, Gift, Mord, Blut. Da grinst sie in vielfacher Gestalt der Tod an, ihre Dekadenz, ihr Verfall, ihre eigene überfällige Liquidation" (Donner 1973: 23). - In Stanley Kubricks THE SHINING (USA 1979) sieht ein Kind (Danny Lloyd), wie aus den Ritzen des Aufzugs im Hotel Blut quillt, was zur reißenden Flut wird, als sich die automatischen Türen öffnen. Der Traum wird mehrfach wiederholt, wobei er jedesmal weiterentwickelt wird: Die lautlose Sturzflut von Blut kommt immer bedrohlicher in die Nähe der Kamera (die den Blick des Träumenden imitiert), stürzt Sessel und Hocker um, nimmt den ganzen Raum immer mehr in Besitz. - Immer wieder Blut in diesen Träumen. Zur Grundlage eines ganzen Films wird es in CARRIE (USA 1976, Brian de Palma) - der Film wird erst ganz zum Schluß als Traum erkennbar: Menstruationsblut, schmutziges Blut, verbotene Sexualität, die blutige Hinrichtung Jesu, die Besudelung der Protagonistin (Sissy Spacek) mit Schweineblut, der Untergang ihrer Welt in Blut und Feuer, ihre blutige Hand, die die Lebenden mit ins Grab zu ziehen scheint - Blut in allen Facetten als Symbol der verbotenen Körperlichkeit (vgl. Theweleit 1977: 287 ff). - Wiederholt und weitergeschrieben wird auch in CATCH 22 (USA 1969, Mike Nichols) eine alptraumhafte Erinnerung des Protago-

nisten (Alan Arkin): Er entdeckt, dass ein Mitglied der Bombermannschaft tödlich verletzt ist. Mit der Aufdeckung der verdrängten Erinnerung (im Medium des Traums) schreitet auch die Bewußtheit der realen Entfremdung fort; als der Traum vollständig ist, flieht der Protagonist, er läßt Militär und Krieg hinter sich. - Ein sich vervollständigender Traum - der nicht nur zeitlich immer ausgedehnter wird, der auch immer größere Teile des Bildes einnimmt - schließlich auch in DEMENTIA 13 (USA 1962, Francis Ford Coppola): Als der Traum vollständig ist, ist der Mörder mit der Axt (Bart Patton) entlarvt, und es ist klar, dass er sieben Jahre vorher seine kleine Schwester - im Spiel - ertränkt hat. Die Vervollständigung des Traums schafft hier ein rationales Erklärungsmuster für all das Schreckliche, was bis dahin passiert ist. - In DIE EWIGE MASKE (CH/A 1935, Werner Hochbaum) ist eine lange Sequenz von Halluzinationen der Höhepunkt der Krise eines Arztes (Mathias Wieman), der zusammengebrochen war, als ein Patient nach der Behandlung mit einem von ihm entwickelten Serum starb: "Hier treten die Figuren aus dem bewußten Leben des Helden (...) fremdartig maskiert (...) auf: ein schaurig-stimmungsvoller, expressionistischer Alptraum aus Schatten, Licht, mysteriösen Tunnels, einem E-Werk, das plötzlich über ihn (!) explodiert; er (gemeint ist der Kranke, HJW) trifft auf sein eigenes Spiegelbild und wird damit konfrontiert" (Robinson 1976).

Wirklichkeiten, die aus dem Inneren der handelnden Personen herausprojiziert werden, können im Film immer auch inszeniert werden. Indem gezeigt wird, wie sich die scheinbar material unveränderliche Wirklichkeit in die Wahrnehmung des Psychotikers umwandelt, werden phänomenologische Tiefenaspekte der schizoiden Wahrnehmungsweisen realisiert, die wiederum einen Rückschluß erlauben auf das, was im Bewußtsein der Protagonisten vorgeht. Ein Beispiel ist der zweite Teil von REPULSION (Großbritannien 1965, Roman Polanski), der fast ganz aus der Perspektive von Carol (Catherine Deneuve), der Hauptfigur, heraus inszeniert ist. Schon im ersten Teil waren viele Hinweise eingeflochten, die ihr Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit - insbesondere zur eigenen Sexualität - als schwer gestört kennzeichneten und auf eine Berührungsangst (als eine besondere Form der Deflorationsangst) hindeuteten. Im zweiten Teil des Films ist Carol allein in der Wohnung, die sie normalerweise mit ihrer Schwester (Yvonne Furneaux) zusammen bewohnt; diese ist mit ihrem Freund (Ian Hendry) in Urlaub gefahren. Mit der Schwester fehlt Carol auch das soziale Korrektiv, das ihr die Geltung der als gemeinsam unterstellten Wirklichkeit versichern konnte. Nun kann die Wohnung zum unkontrollierten Objekt der Angstphantasien Carols werden. Das Ganze beginnt mit der Halluzination eines fremden Mannes (die auch der Zuschauer sehen kann, der auch weiterhin die Wahrnehmungen Carols teilt): Carol betritt das Zimmer ihrer Schwester und nimmt aus einem Schrank ein Abendkleid. Als sie den Schrank wieder schließt, sieht man im Spiegel der Schranktür einen Mann, der hinter Carol zu stehen scheint. Sie fährt entsetzt herum, dort ist aber niemand. Doch ist dies erst der Anfang der verzerrenden Wahrnehmungen des schizophrenen Mädchens. Immer tiefere Eigenschaften der Wirklichkeitsauffassung werden in Mitleidenschaft gezogen. In einer Beschreibung von Paul Werner: "In Carols Halluzinationen hat sich die Wohnung völlig verändert; schon erwähnt wurden die große Unordnung und die auftretenden Mauerrisse, obendrein werden einige der Wände weich wie feuchter Ton, und Carols Handabdrücke bleiben in ihnen zurück, als sie sie berührt. Besonders effektiv visualisiert Polanski Carols Zustand, indem er, unterstützt von Weitwinkellinsen und veränderter Ausleuchtung und in ihren Proportionen vergrößerte und verzerrte Requisiten und Dekors, die Dimensionen der Wohnung völlig verändert. Zu diesem Zweck ließ er von den einzelnen Zimmern wesentlich größere und niedrigere, außerdem mit schrägen Wänden ausgestattete Duplikate anfertigen, in die entsprechend veränderte, den gewohnten ähnelnde Möbelstücke gestellt wurden. Die Wände des langen Flurs rücken eng zusammen, und durch sie hindurch greifen Arme und Hände nach Carol, denen sie unmöglich auszuweichen vermag; das Badezimmer wird zu einem riesigen Saal mit einem winzigen Waschbecken am Ende" (Werner 1981: 63). In dieser Vision werden schon die gegenständlichen Voraussetzungen unserer Alltags- und Wahrnehmungswelt (wir gehen normalerweise davon aus, dass die unbelebten Dinge unserer Umwelt unveränderlich und konstant sind) in Zweifel gezogen. Dass Polanski ausgerechnet eine Privatwohnung für diesen Alptraum benutzt, macht die Halluzination um so bedrohlicher und die Verzerrung um so schwerwiegender - ist doch gerade die Wohnung in verbreiteter Auffassung ein geschützter Ort (die "private Sphäre") und darüber hinaus ein Symbol für die Identität eines Menschen.

IMAGES (Irland 1971) ist, dem Regisseur Robert Altman folgend, ein Film über eine "Frau, die geisteskrank ist oder zumindest alle Anzeichen von Geisteskrankheit und Halluzination hat". Den Hintergrund der Krankheit bilden Widersprüche, die in der Lebenswelt der Heldin selbst verborgen sind. Wiederum Altman: "Der Punkt ist: Hier ist eine Frau, die an die Propaganda ihrer Kultur glaubt (ich spreche von einer schichtenspezifischen Kultur, nicht einer nationalen), die künstlerische Neigungen hat; sie ist verheiratet, darf nicht arbeiten, sie kann keine Kinder bekommen und kann so nicht das erfüllen, was ihr als Frauenrolle beigebracht worden ist. Sie ist vollkommen schizophren."

Um diese Lebenssituation zu erzählen, wählt Altman den radikalen Weg, das Selbst-Bewußtsein der Frau als eine Kette und als ein Gefüge von Spiegelungen darzustellen, die die Wirklichkeit in eine subjektive Sicht einbetten. Die Geschichte in Kürze: Cathryn (Susannah York) befindet sich in einer psychischen Krise. Anonyme Anrufe bedrängen sie, es ist aber ihre eigene Stimme, die sie am Telefon hört. Rene (Marcel Bozuffi), ein toter Freund, taucht wieder auf, Cathryn versucht, ihn zu töten. Auch auf Marcel (Hugh Millais), einen zudringlichen Freund ihres Mannes Hugh (Rene Auberjonois), verübt sie einen Mordanschlag. Schließlich beseitigt sie ihre Doppelgängerin, was wiederum wie nie geschehen aussieht. Dann aber gibt es doch noch ein reales Opfer: Cathryns Mann kam ums Leben. Diese Geschichte wird ganz aus der Perspektive Cathryns erzählt (das heißt: einer der Cathryns). Körperliche Spiegelungen von ihr selbst finden sich den ganzen Film über als treibende Momente eines schizophrenen Weges. Der logisch-alltägliche Zusammenhang der Ereignisse und damit der Zeit bricht immer weiter zusammen. Am Beispiel: Hugh, Cathryns Mann, kommt nach Hause. "Beim Begrüßungskuß sieht sich Cathryn plötzlich mit einem anderen Mann in ihrer Wohnung stehen: mit Rene, einem früheren Liebhaber, der vor einigen Jahren tödlich verunglückt ist. Sie wirkt panisch erschrocken, und die folgende Fahrt des Ehepaares in das Ferienhaus auf dem Land wirkt wie eine Flucht vor Gespenstern. Doch die Bilder holen Cathryn ein, breiten sich aus in Vergangenheit und Zukunft. Als sie bei der Ankunft von einem Hügel hinunter auf den Landsitz am See blickt, sieht sie sich bereits unten das Auto ausladen; noch irritierender der Gegenschuß: Cathryn sieht sich von unten aus auf dem Hügel stehen, das 'vorausgeeilte' Bild begegnet dem 'zurückgebliebenen'" (Pflaum 1981: 101). Nichts bleibt von diesem Verfahren der "gleitenden Imaginierung" verschont, selbst die Einheitlichkeit der Personen wird gebrochen (in einer erotischen Phantasie erlebt Cathryn die Transfiguration ihres Liebhabers). Die Gleichzeitigkeit der Imagination regiert alles Erfahren und Wahrnehmen, die Ordnung der Dinge und die Ordnung der Zeit und des Ortes sind aufgehoben. Selbst Cathryns Kindheit kann wieder Gegenwart werden: Ihre Begegnung mit Susannah (Cathryn Harrison), der Tochter Marcells, evoziert ein Bild der kleinen Cathryn, wie sie unter einem Verschlag kauert, "ein Bild totaler Verängstigung und Unterdrückung" (ebd., 103).

Innenwelt und Außenwelt haben nur noch unklare Grenzen, sie fließen bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander. Materialisiert wird dieser Weg nach innen mit dem halluzinierten Spiegelbild der eigenen Person. Der Doppelgänger wird von seinem Vorbild selbst hervorgebracht, er zeigt an, in welchen Situationen die Person nicht ungebrochen am Spiel teilnehmen kann oder will, wenn sie also "neben sich steht". Am Ende bleibt nur noch der Dialog zwischen Original und Nachbild, die kommunikative Einkerkierung ist beendet, die Innenwelt hat die Außenwelt verschlungen. Cathryn erfährt von sich selbst, dass sie ihren Ehemann getötet hat.

Die Spiegelbilder, die Cathryn hervorbringt, zeigen an, dass die Fähigkeit, im Wandel der Zeit und in der Abfolge der Ereignisse eine kontinuierlich-konsistente Identität der Person zu entwerfen, gestört ist. Zwar gilt auch für sie, dass sich ihre Erfahrung und ihre Handlungen in einem Feld wechselseitiger sozialer Einflüsse entfalten. In den Worten von Ronald Laing: "Ich erfahre mich (...) als erfahren und behandelt von anderen, die auf jene Person, die ich 'mich' nenne, Bezug nehmen als 'dich' oder 'ihn' oder eingruppiert als 'einen von uns', 'einen von ihnen', 'einen von euch'" (Laing 1969: 18). Es darf aber nicht übersehen werden - und dies ist für die Lebenssituation Cathryns entscheidend -, dass das Verhältnis des Individuums zu sich selbst ebenso auf reziproken Erwartungen, Erfüllungen, Projektionen und Definitionen beruht, die der einzelne auf sich

selbst richtet. Es wäre gut, sich in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass das "Ich" viele "Ichs" umfaßt, die dem "Ich" normalerweise bewußt sind: das "Ich von gestern", morgen, vor einigen Minuten, das "Ich" der unmittelbaren Gegenwart, das verallgemeinerte "Ich", schließlich das "Ich, wie es sein soll". In Vis-à-vis-Situationen reagieren die Menschen auf mannigfache Facetten ihres Selbst und ihrer Leistungen genauso wie auf die Erwartungen und Antworten ihrer Interaktionspartner. In diesem Gefüge von "Ich", "die anderen", Vergangenheit und Zukunft, Normen und Regeln, Wollen und Sollen muß sich die vielbeschworene Identität herausbilden - als eine Konstruktion des "Ich", die Wandel und Veränderung überstehen kann. Störungen und störende Einflüsse können an allen möglichen Determinanten dieses Gefüges ansetzen. Und: Es können alle möglichen Determinanten dieses Gefüges ausgeblendet, in gewisser Weise "abgeschaltet" werden. Das, was bei geänderten Bezugsrahmen als "wirklich" gilt, verändert sich entsprechend. Cathryns Wirklichkeit ist bestimmt durch die Aufhebung der zeitlichen Unterscheidbarkeit ihrer Erlebnisse, wodurch auch die räumliche und die interaktionale Sphäre in Mitleidenschaft gezogen werden. Indem sie die Zeit ausblendet, wird Raum geschaffen für Projektionen, Spiegelungen, Maskierungen, körperlichen Wandel - alles Dinge, die in der "wirklichen" Wirklichkeit nicht möglich sind, weil sie nicht "wirklich" sind.

Joan M. Smith sieht hier eine innere Verwandtschaft zwischen den Verfahren, mit denen Altman Cathryns schizoide Wahrnehmungen dargestellt hat und die für den Film im weiteren auch gelten, und psychotischen Bewußtseinszuständen: "Die Techniken in der Produktion eines Filmes sind denen nicht unähnlich, wie sie der Schizophrene anwendet: In der Verwendung von Verdichtung, der Manipulation von Zeit und Raum, im Gebrauch von Stimmen aus dem Off und mit der Montage können sowohl der Filmemacher wie der Schizophrene Bilder der Wirklichkeit herstellen, die im realen Leben nicht möglich sind" (Smith 1974: 159). Dennoch darf natürlich kein Fehlschluß gezogen werden: Die filmischen Inszenierungen der durch psychische Krankheit veränderten oder deformierten Wahrnehmung, wie sie allenthalben auftreten, sind keine psychotischen Wahrnehmungen, sondern höchstens solchen Wahrnehmungen ähnlich. Gleichwohl scheint diese Ähnlichkeit auf kategoriale Voraussetzungen der Wahrnehmung überhaupt zurückgeführt werden zu können: Durch den Eingriff in die Wahrnehmung der Wirklichkeit, durch die Manipulation des registrierenden Organs, verändert sich die Wirklichkeit selbst.

Versuche, die Wahrnehmungen von psychisch Kranken filmisch zu inszenieren, sind ausgesprochen häufig. Schon in KURUTTA IPPEUI (Japan 1926, Teinosuke Kinugasa) werden subjektive Kamera, surrealistische Spiegeleffekte und expressionistische Dekors dazu verwendet, den Blick der Kranken (Yoshie Nakagawa) zu visualisieren. Optische Verzerrungen und subjektive Kamera geben in I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN (USA 1977, Anthony Page) den Blick der schizophrenen Protagonistin (Kathleen Quinlan) wieder. In THE SHINING werden an einigen Stellen subjektive Kamera und extreme Weitwinkelobjektive kombiniert, um den Eindruck einer räumlich deformierten Wahrnehmung herzustellen. Manipulationen der zeitlichen Gebundenheit der Realitätsstufen finden sich in DEATH OF A SALESMAN (USA 1952, Laslo Benedek) und in FRÖKEN JULIE (Schweden 1951, Alf Sjöberg): In der gleichen Einstellung bzw. im gleichen Bild erscheinen neben der Person, die sich erinnert, auch Personen aus der Vergangenheit; die Gegenwart erscheint nicht konkreter als die Vergangenheit, beide sind Spiegelungen des Bewußtseins. Der "irre" Eindruck wird dadurch hervorgehoben, dass zwischen den Personen der beiden Zeitstufen wiederum Interaktionen stattfinden. Bruchlose Übergänge von gegenwärtigen in vergangene Situationen enthält auch CRIA CUERVOS (Spanien 1975, Carlos Saura). Verwiesen sei schließlich auf Däne Ardens halbexperimentellen Film THE OTHER SIDE OF UNDERNEATH (Großbritannien 1972): "Charakteristisch der Einführungstext beim Edinburgher Filmfestival: 'Ein Abstieg in das, was man 'Krankheit' oder 'Schizophrenie' nennt, verlangt einen radikalen Bruch mit der Kinokonvention.' Däne Ardens Bruch bestand in einer enervierenden Beharrung auf subjektiver Kameraführung, und optischen Verzerrungseffekten, mit der sie Tod und Geburt menschlichen Seins in Anlehnung an Laing und Coopers Theorien zum Ausdruck bringen wollte" (Sihler 1973: 45).

Ein häufig verwendetes Verfahren, mit dem Halluzinationen der Protagonisten verdeutlicht und dargestellt werden, ist die Abkoppelung der Tonspur vom realen Handlungsgeschehen, das man sehen kann. In *A DOUBLE LIFE* (USA 1947, George Cukor) spricht der Schauspieler Anthony John (Ronald Colman) imaginär mit der geliebten, aber unerreichbaren Brita (Signe Hasso). In realen Situationen halluziniert John immer häufiger die Stimme der Frau, so dass, in der Konsequenz, die Realsituationen immer mehr ihren Realitätsanspruch verlieren. Die innere Stimme dominiert immer stärker die äußere Handlungswirklichkeit. - *THE WHISPERERS* (Großbritannien 1966, Bryan Forbes) schildert die Lebenssituation einer alten, vereinsamten Frau (Edith Evans), deren hauptsächliche Beschäftigung darin besteht, flüsternden Stimmen zu lauschen. - Das Standardinventar des Psychokrimis, aber auch melodramatischer Stoffe umfaßt dies sowieso: imaginäre Schrittgeräusche, eindringliche Stimmen, die aus dem Bewußtsein der Protagonisten drängen, Spieluhrmelodien, die auf längst vergangene Situationen verweisen; aber auch: Gespräche mit imaginären Partnern, die phantasierte Vorwegnahme von Konflikt- und Liebesszenen, das akustische Wiederauftreten von längst Gestorbenen. Alle diese Erscheinungen können als Projektionen aus dem Bewußtsein der Handelnden aufgefaßt werden - Materialisierungen dessen, was sie, denken, sich einbilden, erinnern.

In neueren Filmen, die zumindest potentiell die veränderte Wirklichkeit gerade Schizophrener ernst nehmen und auf der individuellen Ebene akzeptieren, werden auch die Halluzinationen in neuer Weise aufgenommen - nicht mehr als ein Inszenarium von Horrorwirklichkeiten, sondern als eine "reale" Wahrnehmung einer Person, die von ihren Interaktionspartnern be- und geachtet werden muß. Ist der halluzinierte Gegenstand angst-erzeugend oder bedrohlich, wird gemeinsam gegen den Gegner vorgegangen. Grundmomente der Solidarität zwischen Kranken und Gesunden scheinen auf. Diese Filme visualisieren die halluzinierten Wirklichkeiten nicht mehr, sondern sind realistisches Erzählfilm. Das besondere Kennzeichen ist einzig die Art und Weise, wie auf die Besonderheiten der Protagonisten in einer sozialen Umgebung eingegangen wird.

Nach dem authentischen Bericht "Journal d'une schizophrene" von M. A. Sechehaye ist der italienische Film *IL DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA* (Italien 1968) von Nelo Risi konzipiert. Er schildert die Heilung der siebzehnjährigen schizophrenen Anna (Ghislaïne D'Orsay), die unter schweren Angstzuständen, akustischen Halluzinationen und visuellen Wahnvorstellungen leidet. Erst als sie in die Behandlung der Psychoanalytikerin Blanche Kolher (Margarita Lozano) kommt, wird deutlich, dass ihre Krankheit in der frühen Kindheit als eine gestörte Bindung an die Mutter entstanden ist. Blanche übernimmt zunächst nur in den Therapiesitzungen symbolisch die Mutterrolle. Als Anna dann aber entdeckt, dass Blanche auch noch andere Patienten hat und sie in einem Akt der Eifersucht und der verletzten Liebe einen Selbstmordversuch macht, nimmt Blanche sie ganz bei sich auf. Sie definiert ihre Aufgabe für sich selbst: "Ich muß das ganze Wachstum Annas Schritt für Schritt nachkonstruieren: zuerst die Ernährung und den Schlaf, dann alle Abwehrstellungen, die ihr fehlen. Anna ist dermaßen regrediert, dass sie sogar die Existenz ihres eigenen Körpers ignoriert ... ich möchte ihr ein Ebenbild schaffen ... etwas, in dem Anna sich selbst wiedererkennen kann..."

Die entscheidende Situation, die die schließliche Heilung Annas einleitet, spielt in der Wohnung Blanches, nach dem Selbstmordversuch Annas. Schon in der ersten Phase der Begegnung zwischen den beiden Frauen war klar geworden, dass Anna grüne, unreife Äpfel zu einem Symbol der Muttermilch deklariert hat; wenn Blanche sie mit Apfelstücken füttert, ist sie befriedigt und beruhigt. Nach der Krise wandern die Äpfel in die Halluzinationen Annas hinein. Die Situation, die schließlich eine Lösung bringt (nach dem Protokoll des Films):

Blanche sitzt am Schreibtisch, auf dem ein Stoffteller und ein Tonbandgerät stehen. Blanche hört ihre eigene Stimme ab: "Ich habe Anna losgebunden, und seit fünf Tagen gebe ich ihr Morphium. Anna hat fürchterliche Erregungszustände, die das Morphium zumindest zeitweise zu überbrücken hilft. Dieser Rückfall ist so stark, dass Anna in das früheste Kindheitsstadium zurückversetzt worden ist. Aber ich kann ihr unmöglich weiterhin dreimal am Tag Morphium geben..." Blanche stellt das Tonbandgerät ab, angespannt horcht sie zur offe-

nen Tür hin. Aus dem Off hört man Annas Klage: "Ein ungeheures Delikt... Die Stimmen, ich hör die Stimmen..." Blanche nimmt den Stofftiger und geht in das andere Zimmer. Anna liegt in einem altmodischen Bett, das einer Wiege ähnlich sieht; das Hausmädchen Blanches (Sara Ridolfi) wiegt sie leicht hin und her. Blanche nähert sich der Wiege; Anna klagt weiter über die Stimmen. Blanche: "Ich hab etwas für Anna ... danach hat sie kein Weh mehr." Anna wischt sich wiederholt durch das Gesicht; wie zu sich selbst gewendet wimmert sie: "Immer nehmen alle Anna etwas weg ... nicht auch noch das Weh, sonst hat sie gar nichts mehr... Anna ist ein vom Baum gefallener Apfel... Anna hat einen Apfel gegessen und ist ein Apfel geworden ... der Apfel ist vom Baum 'gefallen ... er ist voller Ameisen ... die ihn verschlingen ... sie sind gefräßig ... die Ameisen sind gefräßig ... sie sammeln das Korn in den Kornspeichern... Anna weiß, dass die Ameisen gefräßig sind..." Blanche versucht zu intervenieren: "Hier ist der Tiger, der Anna beschützen wird. Er wird die kleine Anna so gut bewachen, dass niemand sich ihr nähern kann. Faß ihn an!" Anna wagt es nicht, den Tiger anzufassen. Blanche nimmt ihre Hand und legt sie auf den Kopf des Tigers. Anna fragt besorgt: "Frißt der Tiger auch Äpfel?" - "Der Tiger frißt alle auf, die Anna quälen, aber er frißt niemals meine kleine Anna." Anna kraut das Stofftier vertrauensvoll, aber nur für wenige Augenblicke, dann nimmt sie ihr Wehklagen wieder auf: "Die Ameisen, die Ameisen ... der Apfel ist vom Baum gefallen, und die Ameisen essen ihn auf ... nur das Grün kann Anna helfen ... das Grün ... ich will das Grün..." Das Hausmädchen nähert sich Blanche mit der Spritze. Blanche wehrt ab. Anna: "Ich hör die Stimmen ... helft mir doch ... ich hör die Stimmen ... der Apfel ist vom Baum gefallen..." Sie spuckt aus. "Viele Ameisen sind dabei, in mich einzudringen... (flehend:) das Grün..." Blanche wendet sich plötzlich zum Fenster und läßt den Sonnenrolladen herunter. Das Zimmer ist in grünes Halbdunkel getaucht. Augenblicklich wird Anna ruhiger:

"Es ist das Grün ... das Grün ... ich hör nicht mehr die Stimmen ... ich sehe alles Grün..." Sie schläft, den Tiger im Arm, ein.

Später sitzt Blanche am Schreibtisch und diktiert auf das Tonbandgerät: "Trotz der in der Vergangenheit begangenen Fehler fahre ich fort, mich in Experimenten zu versuchen: Das Morphinum hat mir die Analogie mit dem Grün der Rolläden suggeriert; denn das Grün bedeutet für Anna die Ruhe. Ich muß noch klarstellen, dass der Selbstmordversuch von Anna durch einen Eifersuchtsanfall provoziert worden ist. Neben mir eine andere kleine Patientin sitzen zu sehen, hat in ihr die Eifersucht für das Schwesterchen geweckt (Anna hat tatsächlich eine Schwester) und für die unzähligen ungeborenen Geschwisterchen, die den Körper der Mutter einnehmen. Anna sieht diese wie Ameisen in einem Apfel: Aber im grünen Halbdunkel, das für sie den Körper der Mutter darstellt, ist Anna allein in ausschließlicher Glückseligkeit... Der Tiger bedeutet wohl: verschlingen, um nicht verschlungen zu werden; das werden, wovor man Angst hat, um keine Angst mehr zu haben. Aber es ist auch das erste infantile Symbol der Wirklichkeit Annas."

Die Entzifferung der seltsamen Bilderwelten der Schizophrenen ist das Programm des Films. Ihre Halluzinationen werden als Symbol aufgefaßt, die psychoanalytisch interpretiert und damit ihrem verborgenen Sinn zugeführt werden. Die Grundlage der Therapie ist die - bedingungslose - Zuwendung des Therapeuten zum Patienten. In den Worten Blanches: "Man bezeichnet die Schizophrenen als gefühllose Wesen, das heißt, unfähig zu lieben. Viel eher muß man vermuten: dass sie hinter einer scheinbaren Sprödeheit ein ungeheures Liebesbedürfnis verstecken. Es ist ein Bedürfnis, das auf mysteriöse Weise zum Ausdruck gebracht wird; in einer Sprache, die wir noch nicht zu entziffern vermögen." Halluzinationen werden so, im Sinne der Freud'schen Traumanalyse, zum Gegenstand der Deutung, zu Schlüsseln zum Unterbewußtsein. Das Motiv des "Traumdetektivs" findet so einen neuen Rahmen.

Auch wenn der symbolische Gehalt von Halluzinationen deutlich ist, finden sich in einigen anderen Filmen Versuche, die Halluzinationen "real" zu nehmen und sie nicht als Symptome einer Krankheit aufzufassen. Es geht dabei darum, die Kranken in Stand zu setzen, mit ihren imaginären Realitäten zu leben.

Einige Beispiele: Die sechzehnjährige schizophrene Deborah Blake (Kathleen Quinlan) ist die Hauptperson von *I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN* nach dem gleichbetitelten autobiographischen Roman von Hannah Green. Sie hat Visionen von einem dämonischen Stamm wilder Indianer, der "Erie", deren grausamer Anführer Anterrabae (Robert Viharo) sie warnt, sie zu verraten und das "unehrliche Spiel" der Ärzte mitzuspielen. Als Deborah ihrer Ärztin in der Klinik, Dr. Fried (Bibi Andersson), von den Dämonen erzählt, fühlt sie sich sofort schuldig und bestraft sich für ihren Verrat, indem sie sich mit einer Blechbüchse den Arm aufschlitzt. Zwar geht Dr. Fried auf Deborah ein und versucht, sie in ihrem Kampf gegen die Indianerdämonen zu unterstützen, doch führen einige Vorfälle auf der Station, auf der Deborah untergebracht ist, zu einer neuen, schweren Krise, in deren Verlauf die Unterscheidung zwischen Realität und Halluzination zusammenbricht: Die Dämonen verlassen jetzt die Traumwelt und verfolgen Deborah auch in die Umgebung der Anstalt, in der sie sich bislang sicher fühlte. Wieder verletzt Deborah sich selbst. Schließlich aber kann sie mit Hilfe der Ärztin die Dämonen überwinden.

Richard Benners *OUTRAGEOUS* (Kanada 1977) ist die märchenhafte Geschichte einer Beziehung zwischen einem Homosexuellen (Craig Russell) und einer Schizophrenen (Hollis McLaren). In der Beschreibung des "Filmdienstes": "Liza, ein zartes schizophrenes Mädchen, das seine Irritationen und Ängste in wundersamen Geschichten in einem großen Buch festhält, rückt eines Tages aus der geschlossenen Anstalt aus und sucht Zuflucht bei seinem ehemaligen Schulfreund Robin, einem homosexuellen Friseur. Auch er, der davon träumt, in wallenden und glitzernden Frauenkleidern jene Stars des Show-Business zu spielen, die er anhimelt, ist eine psychisch gefährdete Existenz ohne Zukunftsperspektive (...). Aber dann geschieht das Erstaunliche: Zwischen den beiden armen 'Irren' entwickelt sich eine tiefe Zuneigung; beide respektieren nicht nur die Andersartigkeit des Partners, sondern bestärken einander in ihrer Individualität und verhelfen einander so zur Annahme ihrer Veranlagung (und der gesamten Person, HJW). Robin steht Liza bei, den 'Knochenbrecher', der sie in ihren Zwangsvorstellungen zu zermalmern droht, abzuwehren und zu verjagen. Er ermuntert sie, an ihren 'Geschichten für alle Verrückten dieser Welt' weiter zu schreiben, und er hämmert ihr ein: 'Du wirst nie normal, du bist was Besonderes. Sei verrückt, Liebling!'" (*Filmdienst* 31, 1978: Nr. 20937). Umgekehrt bestärkt auch sie ihn in seinem Wunsch, als Parodist und Imitator auf die Bühne zu gehen. In ihren Worten: "Eine Raupe, die Angst vor Flügeln hat, wird nie ein Schmetterling."

Robin und Liza bilden eine Symbiose der Außernormalen. Doch der Film unterwandert alle Klischeevorstellungen. Ihre Beziehung ist geprägt durch alle Eigenschaften (Wärme, Nähe, Vertrautheit, Akzeptanz etc.), die gelingende soziale Beziehungen auszeichnen. Ihre Abweichung vom Normalstandard wird für beide wechselseitig das wünschenswerte "Normale". Der *Filmdienst*: "Gewiß, sie werden stets gefährdeter sein als die meisten Menschen in ihrer Umgebung, aber ihre Sensibilität und Fragilität läßt sie auch - so darf man vermuten - intensiver leben" (ebd.). Selbst tiefe Krisen können die beiden überwinden: Liza ist von einer flüchtigen Bekanntschaft schwanger geworden, sie ist allein in Toronto, Robin macht gerade seine Show in New York; ein Freund Lizas dreht völlig durch und wird akut psychotisch; Liza hat eine Fehlgeburt, sie will zurück in die geschlossene Klinik. Doch Robin holt sie nach New York, dort wollen sie zusammen leben.

Die Geschichte, die *OUTRAGEOUS* erzählt, beruht - dies trifft für die meisten der neueren Filme über schizophrene Lebensläufe zu - auf einer Realvorlage. Sie stammt von Margaret Gibson, einer Schizophrenen, die in Toronto einmal ein Zimmer mit einem Homosexuellen teilte: Mit diesem Hintergrund kommt eine Authentizität in die Darstellungsweise, die bei vielen früheren Filmen über ähnliche Themen fehlte.

*DER ROTE STRUMPF* (BRD 1980, Wolfgang Turnier) ist fiktiv. Doch auch hier wird eine Geschichte erzählt, die eine schizophrene Auffassung der Wirklichkeit ernst nimmt und akzeptiert. Ein kleines Mädchen namens Marie (Julie Turnier) lernt eine alte Frau (Inge Meysel) kennen, die aus einer halboffenen psychiatrischen Klinik weggelaufen ist. Marie nimmt die Frau Panacek mit in die Wohnung der Eltern (Ulrike Bliefert, Peter Bauer). Diese sind zwar nicht begeistert, gewähren ihr aber - überrannt von Maries Zuneigung - über

Nacht Gastfreundschaft. Am nächsten Tag soll Frau Panacek wieder in die Klinik zurück, Marie verhindert dies. Die Familie beginnt, sich mit der alten Frau anzufreunden, und erst danach liefert die ganze Familie die Frau Panacek wieder in der Klinik ab.

Frau Panacek kommt aus der Klinik, folglich muß sie "verrückt" sein. Dabei hat sie nur Angst. Gegen ihre Angst muß sie Tabletten nehmen, morgens eine, mittags eine, die letzte abends. Wenn sie die Tabletten nicht nimmt, kriegt sie Angst, "Angst, dass sie gar nicht mehr weiter weiß". Ihre Angst materialisiert sich in einem halluzinierten "Mörder", der jederzeit und überall auftauchen kann. Die anderen, die vom halluzinatorischen Charakter des "Mörders" wissen, nehmen diesen aber als "wirklich" und helfen so der alten Frau: das kleine Mädchen genauso wie die Ärztin in der Klinik (Ingrid Kaehler), die Frau Panacek beruhigt, der Mörder habe jetzt Hausverbot und könne sie darum nicht mehr in der Klinik gefährden. Bei einem Besuch bei den Kindern der Frau Panacek stellt sich heraus, dass der "Mörder" eine reale Vorlage hat: Es ist der Schwiegersohn (Günther Schmidt), ein Fischhändler. Er hat die alte Frau entmündigen lassen, danach hat er ihr Geschäft übernommen. Auch seine Frau (Elfriede Irrall), die Tochter der Frau Panacek, hat Angst vor ihm; dass sie sich nicht um ihre Mutter kümmert, entschuldigt sie damit, sie habe im Geschäft zu viel zu tun, auch habe sie Haushalt und Kinder zu versorgen. Das Elternhaus der kleinen Marie wird darum die wahre Familie der Frau Maria Panacek. Mit der verrückten alten Frau kommt ein stimulierendes und befreiendes Element in das Familienleben. Spielerische (scheinbar verrückte) Situationen werden immer häufiger zum Bestandteil des Alltags. Einmal ist Maries Großmutter (Inge Wolffberg) zu Besuch. Es gibt Spaghetti zu essen. Frau Panacek hat Mühe, diese mit dem Löffel zu bändigen, sie beginnt, die Spaghetti mit den bloßen Händen in den Mund zu balancieren. Marie ist begeistert, auch sie legt den Löffel beiseite, die Großmutter ermahnt sie aber streng. Ein Seitenblick, auch die Eltern Maries essen inzwischen mit den Händen. Vergnügen breitet sich am Tisch aus, nur Maries Großmutter schließt sich aus (in gewisser Weise ist sie der Advokat der geregelten Tischsitten und der Normalität). Am Abend gibt es eine große Auseinandersetzung zwischen Maries Eltern und der Großmutter. Die Verhältnisse kehren sich um, die kranke Frau Panacek sagt über die strenge Großmutter: "Die alte Frau ist krank." - Ganz im Sinne einer Plakatwand, auf der gefordert wird: "Tanzt, tanzt aus der Reihe!", wird die "verrückte" Lockerung des Alltags, das Aufnehmen spielerischer Impulse, eine starke Orientierung auf die Gegenwart der Situation zu etwas Erstrebenswertem und Schöнем. Das "Normale" stellt sich als das Bedrückende, Entfremdete, Zwanghafte und Angstbesetzte heraus, das "Nichtnormale" als das Intensive und Angenehme. Frau Panacek: "Ich bin nicht normal." Marie: "Du bist auch nicht langweilig."

Die Verlagerung des Schwerpunktes der Bewertung von Normalität und Verrücktheit findet, wie schon angemerkt, auch im allgemeinen Sprachgebrauch seinen Niederschlag. Wenn die "verrückteste Show der Welt" angekündigt wird, dann darf man darunter ein buntes und lustiges - eben "verrücktes" - Treiben erwarten. Wenn jemand etwas "irre" oder gar "irre gut" findet, dann ist das die höchste Form der Auszeichnung für Kreativität und Imagination. Und wenn Anarcho-Punks "Mehr W-A-hnsinn" (mit eingekreistem "A" natürlich) fordern, dann ist darunter durchaus eine Befreiung, eine Aufforderung zu Demokratie, Lust und Verantwortlichkeit zu verstehen. Die Hinwendung zu unverstellter Neugier, Lust und zu ursprünglichen Formen kindlicher Zuwendung zu Dingen, Menschen und Ereignissen, die in dieser neuen (man kann fast sagen: paradigmatisch neuen) Konzeption des "Irrsinns" verborgen liegt, findet sich auch in einer kuriosen Szene in DER ROTE STRUMPF. Das kleine Mädchen ist mit Frau Panacek im Zoo. Die alte Frau beobachtet mit begeistertem Gesicht, den Oberkörper vorgebeugt, eine Mutter mit einem kleinen Kind. Die Mutter hält das Kind gerade ab (an einem der Bäume, an denen auch die Hunde urinieren dürfen). Die offensichtliche Aufmerksamkeit, die ihr Tun gewonnen hat, ist der Frau peinlich, die Situation ist heikel (wenn man die jahrhundertelange Tabuisierung der Fäkalien und der Handlungen der Exkrementierung in Rechnung stellt, ist dies auch verständlich). Die junge Mutter ist in einer Dilemmasituation: Einerseits hält man kleine Kinder nicht in der Öffentlichkeit ab, die Rechte, die Hunde haben, haben kleine Kinder noch lange nicht; zum anderen gilt aber die umgekehrte Forderung, dass man jemandem, der gerade seine Geschäfte verrichtet, nicht seine Aufmerksamkeit widmen darf. Das Lustverbot, mit dem die Vorgänge der Exkrementierung belegt sind, ist



also auch in ein Gefüge von komplementären Verhaltensaufforderungen gespiegelt. Die Frau Panacek übertreibt letzteres Verbot; damit wird das - eigentlich verbotene - Verhalten der jungen Frau "öffentlich", damit entsteht ihr Dilemma, das sich direkt in Abwehr und Aggression umsetzt. Eilig ordnet sie das kleine Kind ein, und empört ruft sie Frau Panacek zu: "Unmöglich, so was!" Schon vorher wird das Verhalten Frau Panaceks in einem Dialog mit Marie thematisiert, und auch hier scheinen die unvermittelte Vernünftigkeit der Verrückten und die skurrile Uneinsehbarkeit der Alltagsregeln auf. Das Mädchen: "Du darfst das aber nicht!" Frau Panacek: "Wieso? Die darf das doch auch!" In dieser Szene wird ein Verfahren deutlich, das mittels der sogenannten "Verrückten" der normalen Alltagswelt einen Spiegel vorhält.

Der "Verrückte" ist ein Unangepaßter, der sich nicht in das Konzert der Alltagsnormen einfügt, der lustbetont seine Erfahrungen macht und der - weil er die Lust nicht verleugnet - die frustrierenden Momente der Normalität nach außen kehrt.

## **Die andere Identität**

Eine besondere Gruppe von Filmen stellt Personen dar, die neue elementare Rollenbeziehungen, neue Identitäten akzeptieren oder die ihre Identitäten mit anderen wechseln - was oft dazu führt, dass Verdrängtes und Vergessenes wieder aktualisiert wird und neu ausgelebt werden muß. Zu den Filmen dieses Motivbereichs gehört SECRET CEREMONY (Großbritannien 1968) von Joseph Losey. (Der deutsche Verleihtitel "Die Frau aus dem Nichts" enthält keinerlei Hinweis mehr auf das geheimnisvolle Geschehen zwischen den beiden Frauen, von dem der Film erzählt.) Die 22jährige Cenci Engelhardt (Mia Farrow), die sehr viel jünger wirkt und die auf dem Bewußtseinsstand einer Zwölfjährigen stehengeblieben zu sein scheint, spricht eines Tages die Prostituierte Leonora (Elizabeth Taylor) an. Sie insistiert darauf, dass Leonora ihre Mutter sei. Cenci scheint sehr reich zu sein, sie lebt allein in einem üppig ausgestatteten Haus. Leonora läßt sich auf das Spiel ein, zunächst, weil sie fasziniert ist von Cencis Reichtum, dann wächst sie aber langsam in die ihr angebotene Mutterrolle hinein. Die Erinnerung an die eigene Tochter, die, von Leonora vernachlässigt, im Alter von zehn Jahren ertrank, bricht wieder auf. Leonora ergreift Cencis Partei gegen ihre habgierigen Tanten (Pamela Brown und Peggy Ashcroft) und ihren Stiefvater Albert (Robert Mitchum). Cencis leiblicher Vater war gestorben, als sie neun Jahre alt war, ihre Mutter war zum Schluß geistesgestört. Albert greift in die Beziehung selbst ein, er verfolgt Cenci mit obszönen Reden und Wünschen. Cenci ist zutiefst verwirrt. In einem Seebad gibt sie sich als Schwangere aus, sie hat sich Kissen unters Kleid gestopft. Leonora ist Cenci und Albert gefolgt, es kommt zum Streit, erst zwischen Leonora und Albert, dann aber auch zwischen den beiden Frauen. Cenci weist ihre Wahlmutter zurück. Wieder zu Hause, zieht Cenci die Konsequenzen aus der unmöglichen Wahl: Sie vergiftet sich mit einer Überdosis Schlaftabletten. Noch einmal weist sie Leonora zurück, dann stirbt sie. Leonora nimmt Rache, sie sticht am Sarg Cencis Albert nieder. Aus der Wiederholung des Todes der eigenen Tochter kann sie nun die Sicherung ihrer eigenen Identität ziehen: "Zwei Mäuse waren in einen Eimer mit Sahne gefallen. Eine schrie um Hilfe, sie ertrank. Die andere strampelte in blinder Angst. Am nächsten Morgen fand sie sich gerettet - auf einem Klumpen Butter sitzend."

Der Verlust der Mutterbeziehung Cencis ist gespiegelt in den Verlust ihrer späteren Objektbeziehungen. Zudem wird der Verlust der Mutterbindung aufgefaßt als Verlust der Identität. "Er ist zeichenhaft vorgegeben in der fast vollständigen Abwesenheit irgendeiner Beziehung zwischen Cenci und den sie umgebenden Mosaiken, Intarsien, Bildern, Teppichen, Kandelabern, Gerätschaften aller Art. Deshalb kann man ihr auch alles wegnehmen (man nimmt ihr damit nichts weg); Realität besitzen für sie nur ihre Puppen, das Froschkissen (das Leonora zerfetzen wird), Fotografien, primanerhaft von Liebe stammelnde (...) Postkarten von Albert, die sie (statt seiner) mit ins Bett nimmt. Die vernachlässigte opulente Dingwelt wird von der Kamera so ausführlich gewürdigt, wie Cenci ihr keine Beachtung schenkt. Anders gesagt: die mise-en-scène läßt sich mit Cenci auf keinerlei Komplizenschaft ein, eher jedoch mit Leonora, die ihre verkäufliche Identität (sie!) auch

den Accessoires preisgibt (...), indem sie sich aneignet, was sie braucht: nicht nur Nahrung, Kleider, ein Bad und ein Bett, sondern auch ein Kind und eine (trügerische) Ahnung von Geborgenheit" (Alexander/Jansen 1977: 132-134). Ambivalenz und Unentschiedenheit zeigt vor allem Cencis Beziehung zu Albert, eine eigentümliche Mischung aus Abscheu und Faszination: ein unerfüllbarer Lustwunsch, heimlich und in symbolische Handlungen umgesetzt. Ähnliches auch in REPULSION: Carol ist zwar fasziniert von Michaels Rasierzeug, andererseits stößt es sie ab (die Ambivalenz hier ist sicherlich beeinflusst durch ein Konkurrenzverbot - Michael ist der Freund von Carols Schwester). Ein Widerspruch auch nach der Abreise von Michael und Carols Schwester: Carol drückt das schmutzige Unterhemd Michaels an ihr Gesicht, bekommt daraufhin sofort einen Brechreiz.

Ambivalente Beziehungsdefinitionen und damit verbundener Identitätswandel ist auch das Thema von Claude Chabrols Film LES BICHES (Frankreich 1967). Im Zentrum wiederum eine unschuldig-entrückte Kindfrau, dominiert von einer elegant-weltgewandten Dame, schließlich der Mann. Die Geschichte in Kürze: Frederique (Stephane Audran) nimmt die Pflastermalerin Why (Jacqueline Sassard) mit in ihre Villa in Saint-Tropez. Dort verliebt sich Why (!) in den Architekten Paul Thomas (Jean-Louis Trintignant) und schläft mit ihm (vielleicht ist er ihr erster Liebhaber). Doch schon am nächsten Tag gelingt es Frederique, Paul zu verführen, und sie erklärt Why, sie wolle von nun an mit Paul zusammenleben. Das Dominanzverhältnis zwischen den beiden Frauen ist wiederhergestellt, in der Folge wird Why - die sich vor dem Spiegel in Frederiques Rolle träumt - zum Diener des Paares, sie bringt das Frühstück ans Bett, legt die gewünschte Schallplatte auf, mischt und serviert die Getränke. Doch sieht man sie nachts vor der Tür des Paares, sie belauscht die beiden, masturbiert schließlich. In Paris kommt es dann zur entscheidenden Auseinandersetzung zwischen Frederique und Why: Während Frederique einen Ausschließlichkeitsanspruch auf Paul anmeldet ("er gehört mir"), ist Why frei vom Besitzanspruch, sie liebt beide. Dennoch muß sie Frederique töten, um Paul besitzen zu können. Nach dem Mord bittet sie Paul zu sich, sie will mit ihm allein sein, endgültig hat sie Frederiques Rolle übernommen, sie trägt deren Kleider. Der Wandel der Frauen wird unter anderem durch den Wandel der Farben der Kleidung der beiden Frauen angedeutet: Am Anfang ist Frederique zumeist dunkel gekleidet, am Schluß dominiert das Weiß. Bei Why ist es umgekehrt. Die Symbolik der Farben der Kleidung spiegelt auch in THREE WOMEN den Wandel der Personen und ihre schließliche symbiotische Annäherung (Kinder 1977: 14).

Eine zentrale Rolle in der Darstellung von Identitätskrisen spielen Spiegelungen und reale Spiegel. Am deutlichsten ist dies vielleicht in DIE ANGST IST EIN ZWEITER SCHATTEN (BRD 1975, Norbert Kückelmann): Anna (Astrid Fournell), die unter ihrem dominierenden Freund (Günther Maria Halmer) leidet und die dabei ist, sich von ihm zu befreien, steht in einer Schlüsselszene vor dem Spiegel. Sie sieht sich, halluziniert den Freund, betrachtet im Spiegel, wie sie ihn mit dem Rasiermesser umbringt. Der Mord bleibt symbolisch, aber sie kann sich damit lösen. Carrie White (Sissy Spacek) ist am Anfang von CARRIE ein schüchterner Teenager; vor dem Spiegel in ihrem Zimmer sitzend, betrachtet sie sich, der Spiegel beginnt zu vibrieren, er zerspringt: Damit beginnt zugleich ein neues Selbstverständnis für sie, sie ist eine junge Frau geworden, und sie hat ihre telekinetischen Fähigkeiten entdeckt (sie kann sich jetzt zur Wehr setzen). Auch in LES BICHES werden die schizophrenen Untertöne in Whys Verhalten am deutlichsten in einer Spiegelszene - als sie sich zum erstenmal wie Frederique fertigmacht (in gewissem Sinne könnte man sagen: als Frederique maskiert): "Sie spricht von sich selbst im Spiegel als 'meine kleine Why', wie Frederique es tut. Kurz darauf betritt Paul das Schlafzimmer, und die große Gelassenheit, mit der sie ihm begegnet, als er sie überrascht, zeigt die Kraft ihrer Überzeugung an, eine neue oder andere Person zu sein. Sie tue dies, sagt sie, um sich schön zu machen. Paul versteht nicht. 'Weil du ein Mann bist', sagt Why und beginnt ihn zu umarmen; dabei wiederholt sie den Satz. Diese Geste indiziert mit großer Deutlichkeit Whys Verwandlung vom Opfer zum Täter" (Wood/Walker 1970: 109).

Viele Filme zeigen, dass Besitzverhältnisse die Möglichkeiten diktieren, die insbesondere Frauen in sozialen Beziehungen haben. Einerseits üben sie selbst den Besitzanspruch aus und machen so andere Beziehungsgefüge unmöglich (wie Frederique es in *LES BICHES* tut); andererseits werden ihnen in einer von männlichen Vorstellungen determinierten sozialen Wirklichkeit Rollen und Selbstverständnisse zugewiesen, in denen keine - es sei denn, erwartete und erwünschte, aber auch dann nicht selbstgewählte - Erfüllung möglich ist. In der Form der Karikatur wird diese Konzeption oft am deutlichsten. Robert van Ackerens *DAS ANDERE LÄCHELN* (BRD 1978) ist die Geschichte einer Dreierbeziehung: Paul (Heinz Ehrenfreund) und Irma (Katja Rupé) führen scheinbar eine harmonische Ehe. Pauls Getränkehandel floriert, und Irma hilft ihm dabei, seine Waren auf inszenierten, halbprivaten "Verkaufsparties" loszuschlagen. Aber: Sie tut dies nur unter Qualen, jeder dieser Abende kostet sie große Überwindung. Immer wieder versucht sie, aus der Zwangssituation zu fliehen, schließlich flüchtet sie sich in die Krankheit ("Seit ich krank bin, fühl ich mich viel wohler", heißt es im Film). Ihre Freundin Ellen (Elisabeth Trissenaar) springt ein; keiner leistet Widerstand, nein, ganz im Gegenteil, alle begrüßen es: Sie nimmt immer stärker Irmas Platz ein, wird zur Doppelgängerin der nun überflüssig gewordenen Ehefrau. Diese kommt aus dem Bett kaum noch heraus, ihre unmittelbare Umgebung verkommt immer mehr, ihr Ordnungssinn scheint völlig gebrochen, der Wille, das Environment zu gestalten, ist fort. Als sie stirbt, ist der Rollentausch perfekt: Ellen wird Pauls neue Frau. Sie funktioniert, wie Irma funktionieren sollte. Und sie mußte funktionieren, wollte sie Paul gewinnen: Die Frauen sind austauschbar, weil sie nicht als Personen erwartet und beurteilt werden, sondern als funktionierende Bestandteile der Selbstdarstellungsmaschinerie des Mannes (der wiederum unter äußerem Zwang steht): "Gegenüber dem Mann ist keine der beiden Frauen imstande, sich selbst zu verwirklichen, verhält jede sich unfrei, weil sie sich getreu den herrschenden Bedingungen immer nur auf seine Prämissen einlassen, eigene erst gar nicht entwickeln" (Robert van Ackeren).

Ein Verfolgungswahn ist die treibende Kraft, die in *LE LOCATAIRE* (Frankreich 1976, Roman Polanski) den von Roman Polanski selbst gespielten Trelkovsky in eine neue Person treibt. Trelkovsky ist der neue Mieter eines Appartements, dessen bisherige Inhaberin Selbstmord begangen hat. Zwar lebt sie zu Beginn des Films noch, Trelkovsky stattet der wie eine Mumie völlig verbundenen jungen Frau sogar noch einen Besuch ab, doch stirbt sie bald. Trelkovsky wird zunächst charakterisiert als ein schüchterner Mann, der nur ein Ziel zu haben scheint: nicht anzuecken, es allen recht zu machen, nicht aufzufallen. Im Mietshaus herrscht Terror und Kontrolle, beim leisesten Geräusch, das Trelkovsky verursacht, klopft es an Wänden und Decken. Die Atmosphäre wird immer bedrohlicher, Trelkovskys Sachen werden gestohlen, in der Wohnung bleiben nur die Gegenstände, die seiner Vorgängerin gehört haben. Im Kiosk achtet man nicht auf seine Wünsche, sondern gibt ihm die Zigaretten, die die Vermieterin immer geraucht hat; im Cafe setzt man ihm Schokolade statt Kaffee vor. Trelkovsky beginnt, an eine Verschwörung zu glauben, ein geheimes Bündnis, in dem alle gegen ihn stehen.

Dann kommt es zu einer entscheidenden Halluzination: Trelkovsky ist ein heimlicher Voyeur, mit einem Opernglas verfolgt er, was Menschen in einer seinem Fenster gegenüberliegenden Toilette machen. Trelkovsky ist krank, er fiebert; irgendwann in der Nacht tritt er wieder ans Fenster: Wie gebannt beobachtet er auf der Toilette eine von Kopf bis Fuß in weiße Verbände eingewickelte Frau - seine Vorgängerin. Ihr Blick ist starr auf ihn gerichtet, der fast zahnlose Mund zu einem Grinsen verzerrt. Sie beginnt, sich aus den Verbänden herauszuwickeln, als Trelkovsky wie unter einem Bann auf den Flur hetzt und zur Toilette stürzt. Die Toilette ist leer; er bemerkt, dass sie - wie ein Sarkophag - mit Hieroglyphen ausgemalt ist. Er blickt aus dem Toilettenfenster und ist vor Schreck wie gelähmt: Aus dem Wohnzimmerfenster, wo er vorher gestanden hatte, starrt eine Gestalt zu ihm herüber, sie setzt gerade ein Opernglas an die Augen. Er selbst steht dort drüben und beobachtet sich in der Toilette (eine Spiegelung bzw. ein déjà-vu-Erlebnis, wie es ja schon in *IMAGES* vorkam).

Von nun an ist kein Halten mehr. Die Wohnung wird - wie schon in REPULSION - zur Falle: "Als er nach Hause kommt, glaubt er im Hausflur, Hände würden sich um seinen Hals legen und ihn erwürgen wollen, worauf er das Bewußtsein verliert. Vor seinem Zimmerfenster sieht er, wie ein Gummiball auf und ab hüpf, der auf einmal zu seinem vom Rumpf abgetrennten Kopf wird; Schritte nähern sich seiner Zimmertür, und mit gewaltigem Kraftaufwand schiebt er die Möbel vor Tür und Fenster. Durch eine Lücke neben dem großen Kleiderschrank tastet sich vom Fenster her eine Hand vor, auf die er in wilder Panik (...) und so lange einsticht, bis sie sich wieder zurückzieht, und er bemerkt, dass er nur sich selbst verletzt hat" (Werner 1981: 181). Beruhigung tritt nur ein, wenn sich Trelkovsky als seine Vorgängerin verkleidet. Zwar wird er dann von allen, die ihn sehen, belächelt, aber die Halluzinationen und Schreckgesichter treten dann zurück. Aber auch die Verkleidung ist eine Falle: Trelkovsky wiederholt den Selbstmord und wacht im Krankenhaus wieder auf: von Kopf bis Fuß bandagiert, an seinem Bett ist Besuch, ein Mann, der genauso aussieht wie er selbst. Der Kreis ist geschlossen, die Falle ist zu, ein Entkommen nicht mehr möglich, nicht einmal der Tod schafft Beruhigung. Trelkovsky ist die andere Person geworden und - wie im Traum - bei sich selbst wieder angelangt.

Einsamkeit und große Scheu sind auch die Ausgangsbedingungen, unter denen Anne (Sabine von Maydell) in DIE PUPPE (BRD 1982, Detlev Fechtmann) krank wird. Sie lebt mit ihren Eltern (Ingrid Slowak und Christian Haisch) und dem Großvater (Heinz Gerling) in einem Wohnblock am Rande der Großstadt. Beide Eltern arbeiten, so dass der Großvater die eigentliche Bezugsperson der kleinen Anne ist. Als er stirbt, ist sie allein, und sie begegnet ihrer Einsamkeit dadurch, dass sie den Großvater halluziniert. Solange sie Kind ist, ist dies für ihre Umgebung durchaus tolerabel, als sie dann aber in den Beruf eintritt und den imaginären Großvater nicht aufgibt, stößt sie auf Ablehnung und Mißtrauen. Sie bricht zusammen, wird von den Eltern in eine Klinik eingewiesen, schließlich als "geheilt" wieder entlassen. Auf dem Weg zur elterlichen Wohnung begegnet sie sich selbst als kleinem Mädchen (Elke Rensing). Sie flieht mit dem Auto, irgendwohin. Als auf nächtlicher Straße vor ihr eine Puppe liegt (ein vergrößertes Abbild einer Puppe, die sie als Kind besessen hat, aber auch eine Puppe von sich selbst), versucht sie nochmals zu fliehen, kehrt dann aber um und geht, wie traumwandelnd, auf die Puppe zu. Das letzte Bild des Films ist ein Foto, das in der elterlichen Wohnung gehangen hatte und das einen Strand zeigt. Anne ist in dem Bild, sie geht am Wasser entlang auf die Kamera zu.

Der Film ist in einer komplizierten Flashback-Technik erzählt: Anne erinnert ihre Vorgeschichte während der Fahrt, die bei der Puppe endet. Auf diese Art werden verborgene Ähnlichkeiten und Bezüge zwischen ihrer Kindheit und ihrer Gegenwart deutlich, es zeigt sich, wie sich die scheinbar ungebrochene Gegenwart der Autofahrt immer stärker mit traumatischen und halluzinatorischen Momenten durchsetzt - bis schließlich Raum und Zeit aufgehoben sind und in ein Traumbild zusammengeführt werden. Irrealisierend ist den ganzen Film über die Führung der Schauspieler, die wie unter einem Zwang zu handeln scheinen - der traumatische Einfluß greift so schon in die Bilder selbst ein.

Aus Schmerz und Angst und Unterdrückung resultiert der Wandel der Person. Das Aufgeben der alten Identität ist die Antwort darauf, dass sie Lust als Angst austragen musste, Sehnsüchte ins Imaginäre abgewiesen hat, Nähe, Wärme und Zutrauen unmöglich machte. Im alten etymologischen Sinne (*schiz* = gebrochen, *phrenos* = Seele) ist der Schizophrene "jemand, dem das Herz gebrochen ist. Man weiß, dass selbst gebrochene Herzen zu reparieren sind, wenn wir das Herz dazu haben. Doch 'Schizophrenie' in diesem existentiellen Sinn hat wenig zu tun mit klinischer Untersuchung, Diagnose, Prognose und Therapie von 'Schizophrenie'" (Laing 1969: 119). Es geht hier vielmehr um literarische Ausprägungen eines Motivkomplexes, der sich auch als psychische Krankheit ausfalten kann. Und häufig sind die Geschichten, die von Menschen mit gebrochenem Herzen erzählt werden, im Kern eigentlich abgemilderte Krankheitsgeschichten, verallgemeinerte Versionen einer psychischen Grundsituation, ohne deren klinische Korrespondenten zu berücksichtigen. Kurz: Chiffren für eine Befindlichkeit, ein Lebensgefühl, ein spezifisches gesellschaftliches Selbstverständ-

nis; Indizien für ein kollektives Bewußtsein, einen "Zeitgeist", in dessen Gefolge Konzeptionen und Terminologien der Psychologie/Psychiatrie modisch geworden sind und psychische Krankheit als Metapher für eine Befindlichkeit ausgebeutet wird. Auf der anderen Seite aber können die gleichen Erscheinungen als Anzeichen einer kulturellen Krise gelesen werden: Die Wohlstands- und Konsumgesellschaft suggeriert im Rahmen ihrer Philosophie die Stabilität der Person (immer noch: "Kannste was, haste was - haste was, biste was"). Das Brüchigwerden dieser Konstruktion der Wirklichkeit zeigt sich am Zerschneiden der Persönlichkeit. Gespaltene Identität ist das "Normale" in einer seelenlosen Gesellschaft. Das Leiden an der Wirklichkeit resultiert aus der Unfähigkeit der geltenden Ideologie, Antworten auf existentielle Fragen zu geben. Ganz im Gegenteil: Die Warenwelt verdinglicht auch den Menschen und schafft damit erst die Voraussetzungen für die Krise der Identität. Tod und Geburt, Krankheit und Traum entziehen sich dem Zugriff der dinglichen Interpretation. Im Nachdenken über diese Kategorien artikuliert sich ein radikales "Unbehagen an der Zivilisation".

Der zerstörerische Zugriff gesellschaftlicher Verhältnisse auf das Individuum findet sich in radikalster Form in der Ausgangssituation von *THREE WOMEN* (USA 1977) von Robert Altman: Die drei Frauengestalten sind verschiedene Facettierungen einer grundlegenden Krise ihres Selbst- und Selbstwertbewußtseins. Ihre Geschichte gelangt durch Grenzerfahrungen zu einem neuen Zustand, der für alle erträglicher ist. Pinky (Sissy Spacek), die jüngste der drei, ist der texanischen Provinz und ihren Eltern entflohen. Sie ist nach Westen, nach Kalifornien gegangen (Anspielungen auf die Mythologie Amerikas finden sich zahlreiche), wo sie sich nach eigener Wahl für ein neues Elternmodell entscheiden kann. Es ist Millie (Shelley Duvall), eine Arbeitskollegin, mit der sie sich schließlich das Apartment teilt, mittels derer sie sich eine neue Identität entwerfen will. Doch Millie ist eine verwundbare Puppe, und Kalifornien stellt sich als eine neue Wüste heraus. Millies Perfektion ist die Perfektion des Abziehbildes, das Akzeptieren aller Werte und Bestandteile der Werbewelt. Letztlich ist Millie so synthetisch wie die Produkte, die sie zur Aus- und Zurschaustellung ihrer Persönlichkeit benutzt. Die dritte der Frauen ist Willie (Danice Rule), die zusammen mit ihrem Macho-Ehemann Edgar (Robert Fortier) in einer Geisterstadt namens Dodge City lebt. Sie hat die Kommunikation fast aufgegeben und drückt sich nur noch mit ihren Malereien aus, die sie auf den Boden von Swimmingpools pinselt. Fast alle, mit Ausnahme Pinkys, ignorieren ihre Bilder aber. Dabei sind diese Bilder mythische Parabeln auf das, was der Film abhandelt und die drei Frauen schließlich eint: Jedes der drei Gemälde, die man im Verlauf des Films sieht, zeigt den Konflikt von vier Gestalten; drei sind weiblich, eine männlich; die männliche Figur steht in Kontrast zu den weiblichen; es scheint Macht und Herrschaft von ihr auszugehen.

Angst und Schuld, nicht wirklich "Ich" zu sein, Vereinsamung und Leere kennzeichnen die Situation der drei Frauen. Aber: Alle drei kämpfen gegen ihre Umgebung und regenerieren sich in einem dreistufigen Prozeß der Wiedergeburt, in dessen Verlauf sie zu einer einzigen Person zusammengeschlossen werden. Die erste Stufe dieses Prozesses wird durch die verwundbarste eingeleitet, durch Pinky. Sie begeht einen Selbstmordversuch, nachdem sie Millie und Edgar beim Liebesspiel überrascht hat, eine Szene, die sie zutiefst verwirrt, weil gerade für sie Sexualität mit Schuld besetzt ist. Sie springt vom zweiten Stock des Apartmenthauses, in dem sie zusammen mit Millie wohnt, in den Swimmingpool, auf dessen Grund sie eines der Bilder Willies erwartet. Sie stirbt aber nicht. Vielmehr löst ihre Handlung die erste Verwandlung der drei Frauen aus: Willie spricht bei dem Versuch, Pinky zu retten, ihr erstes Wort; zugleich beginnt sie zu verstehen, dass ihre Bilder auf dem Grund des Beckens dazu beigetragen haben, den Selbstmordversuch auszulösen. Pinky fällt in zeitweiliges Koma. Dies weckt Millie aus ihrer Trance auf, zum erstenmal hat sie authentische und ungekünstelte Gefühle, sie beginnt, die ihr von Beginn an zugewiesene Mutterrolle zu akzeptieren. Als Pinky schließlich aus dem Koma wieder erwacht, verwandelt sie sich in eine gesteigerte Version der alten Millie: selbstsüchtig, synthetisch, beherrschend. Sie benutzt für ihre neue Identität alle Attribute der alten Millie - Kleidung, Wohnung, Tagebuch; selbst den lächerlichen Ersatzliebhaber Edgar zieht sie an sich.

Die zweite Stufe des Wandels wird wiederum durch Pinky eingeleitet: In einem ihrer Träume kommen die drei Frauen zusammen, Millie lacht und weint, Willie malt, und Pinky stirbt; die Gesichter von Zwillingen verändern sich fließend; die marionettenhaften Eltern Pinkys (Ruth Nelson und John Cromwell) schlafen miteinander; Dirty Gertie schließlich tritt auf, eine mechanische Puppe mit hysterischem Gelächter - eine kranke und entmenslichte Figur, eine Symbolisierung dessen, in was die sterile Umgebung die drei Frauen hineinzwingt. Von diesem Alptraum erwacht, umarmt Pinky Millie wie ein Kind, sie sucht Hilfe. Die Periode der parasitären gegenseitigen Ausbeutung ist damit abgeschlossen, die Mutter-Kind-Beziehung wird geschlossen, Ich und Rolle werden zusammengeführt.

Die dritte Stufe schließlich beginnt mit einer konkreten Geburt, Willie gebärt ihr Kind, Millie versucht zu helfen, hilflos und aufgeregt. Pinky soll einen Arzt holen, bleibt aber, wie in gefrorenem Schrecken, stehen. Willies Kind kommt tot zur Welt. In einem Horrorbild "kommt Millie mit blutüberströmten Händen aus dem Haus und ohrfeigt Pinky, die immer noch in panischer Reglosigkeit dasteht" (Pflaum 1981: 140).

Gerade so, wie der Selbstmordversuch den ersten Wandel der drei Frauen auslöste, verstärkt und symbolisiert das tote Kind nun alles, was im Bewußtsein der Frauen Schmerz verursacht hat. Sie können sich aus der stummen Einsamkeit, der Angst und der Abhängigkeit von Edgar befreien. "Doch die spröden Bilder, die Öde vor ihrem kleinen Landhaus (in den Schluß Einstellungen des Films, HJW) dementieren jeden Gedanken an ein Happy-End, und die Identität der radikal veränderten Frauen steht wieder im Zusammenhang eines Rollenspiels, das auch ein Machtverhältnis bedeutet: Tochter, Mutter und alte Dame" (ebd., 141). *THREE WOMEN* ist ein radikaler Film, weil er in der Gestalt eines mythischen Traums die Abhängigkeiten und Wandlungen der Persönlichkeit in der Wirklichkeit der Konsumgesellschaft thematisiert. Die Innenwelt der drei Frauen, die Außenwelt eines Konsumarchipels: Das ist der grundlegende Konflikt, an dem der Film ansetzt. Dass der Wandel der Personen so sehr von ihnen selbst ausgeht und beeinflusst wird und dass die Reichweite des Herrschaftsbereichs der Warenwelt so gering gehalten ist, ist zugleich eine These über deren Irrelevanz.

Wie ein abstraktes Spiel über ein ähnliches Thema ist Ingmar Bergmans *PERSONA* (Schweden 1966) konzipiert. "Persona" hieß in der Antike die Maske der Schauspieler. Um Masken und Maskierungen geht es auch in dem Film. In der Psychologie C.G. Jungs bezeichnet "Persona" "den bewußt artifiziellen oder maskierten Persönlichkeitskomplex (...), der von einem Individuum entgegen seinen inneren Charakterzügen adaptiert werde, um ihm als Schutz, als Verteidigung, als ein Betrug oder als ein Versuch zu dienen, sich der Umwelt anzupassen" (Björkman u.a. 1976: 224).

Am Beginn des Spiels steht ein Schweigen. Eine Schauspielerin namens Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), die die Rolle der Elektra gespielt hatte, brachte während einer Aufführung des Stückes keinen Ton mehr hervor; seitdem schweigt sie. Ein Ausfall der Sprache aus Hysterie scheidet aus, die Ärztin (Margaretha Krook), die Elisabeth behandelt, wittert vielmehr Verkapselung, Flucht aus einer Welt, in der der Schrecken zum Alltag gehört. Wenige Indizien stützen diese Hypothese. Elisabeth sieht auf dem Bildschirm einen vietnamesischen Mönch, der sich verbrennt. Die Maske der Schweigenden verrutscht, sie drängt sich in stummem Entsetzen in die Ecke. Das Vietnam-Zitat dient für eine kurze Sequenz als thematischer Aufhänger. Später wird in ähnlicher Funktion das berühmte Bild einer Razzia im Warschauer Ghetto, mit einem hilflos die Arme reckenden kleinen Jungen, verwendet. Doch diese Zitate der Außenwelt spielen keine zentrale Rolle, sind nur Auslöser für etwas, was schon in den Protagonisten war - die Dynamik des Spiels kommt aus den beiden Hauptpersonen.

Als die Behandlung in der Klinik nichts nutzt, schickt die Ärztin Elisabeth in ihr Sommerhaus. Begleitet wird sie von einer Krankenschwester (Bibi Andersson) namens Alma (ein sprechender Name: die Gute, die Wohltuende, die Nährende). In der Beschreibung von Jean-Louis Baudry: "Von da an verläuft die Handlung

in zwei Zeitsträngen. Ausgesetzt dem Schweigen der Schauspielerin, beginnt die Krankenschwester, von einer vertraulichen Mitteilung zur anderen, ohne sich Rechenschaft davon zu geben, die Geheimnisse ihres Privatlebens aufzudecken. Die analytische Situation ist eindeutig: Das Schweigen, die Durchlässigkeit (man könnte auch sagen: das weiße Blatt) funktioniert wie eine Falle, in der der Text von jemandem sich fängt. Die Analyse erfüllt übrigens ihre Funktion: Als die Krankenschwester die Indiskretion begeht, einen Brief zu lesen, den die Schauspielerin geschrieben hat, sieht sie sich mit der Verspottung ihrer Existenz konfrontiert, die aufhört, alleingültiger Text, Wahrheit zu sein (damit ist wohl gemeint: eine unzensierte, eigene Realität, HJW). Weil die Schauspielerin sie nicht in ihrer Einzigartigkeit respektiert, verliert die Krankenschwester ihre eigenen Maßstäbe. Was für sie Realität war, ist nur noch die Illusion von Tiefe. (...) Nach diesem ersten Teil, dieser ersten Umkehrung - die, die heilen sollte, wird selbst das Objekt der Heilung -, tritt die Krankenschwester nach und nach an die Stelle der Schauspielerin. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Frauen wächst. Die Krankenschwester gleicht sich der anderen an, spielt deren Rolle, nimmt deren Maske. Sie entdeckt und sie lebt noch einmal für sich die Konflikte, die der Grund für das Verstummen der Schauspielerin waren. Das Schweigen war nur eine Maske, deren die Schauspielerin sich bediente, um kindesmörderischen Neigungen zu entfliehen. Die Krankenschwester reißt ihr die Maske ab und deckt die Wahrheit auf, die verborgen war. (...) Die beiden Frauen können sich trennen" (Baudry 1967: 608-609).

Die Schizophrenie, die den Ausgangspunkt des Films bildet, ist moralischer und nicht klinischer Art. Die relevanten Grunderfahrungen sind Leere, Einsamkeit, Entfremdung, Schmerz und Hilflosigkeit - ein Dauertopos nicht nur für Bergman, sondern für viele Filmemacher der letzten Jahre. Die Krise und der Wandel des einzelnen spielen sich ab im Grenzbereich von Tod, Gesellschaft, Liebe und Krankheit - verschwiegene Themen, existentielle Grundkategorien. Viele der Filme, die wir hier gemustert haben, sind philosophische Untersuchungen über diese Themenkreise, Parabeln und Exempla, in denen die psychische Krankheit ein Spiegel der heillosen Trostlosigkeit einer Welt ist, die existentielle Bereiche ausblendet. Darauf wird am Schluß der Untersuchungen noch zurückzukommen sein.

## EXPERIMENTELLE PSYCHOSEN

Die Situationen, die in GASLIGHT (USA 1943, George Cukor) dazu benutzt werden, die junge Frau (Ingrid Bergman) immer mehr in eine paranoide Psychose zu treiben, haben starke Ähnlichkeit mit den "Krisenexperimenten", wie sie in der Ethnomethodologie dazu verwendet werden, normalerweise stillschweigend geltende Regeln des Alltagshandelns aufzudecken. Wenn man jemanden so behandelt, als habe er eine soziale Rolle, die er "in Wirklichkeit" gar nicht hat (ein "Restaurantbesucher" wird als "Kellner" in eine Interaktion verwickelt), so sind Angst, Entrüstung, starke Gefühle der Erniedrigung und des Mitleids die normalen Reaktionen der Beteiligten. Auch verlangen sie heftig nach einer (rationalisierenden) Erklärung der Situation. Zumeist sind die Versuchspersonen nicht dazu in der Lage, alternative Definitionen der Situation auszuwickeln und ihnen gemäß zu handeln. Was auf jeden Fall verlorengelht, ist eine auf gegenseitiger Zustimmung beruhende Interpretation der Wirklichkeit. Es kommt zu einem "Realitätsbruch", die Versuchspersonen sind nicht mehr dazu in der Lage, angemessene Deutungen dessen, was geschieht, zu finden. Sie werden, in den Worten Mehan und Woods, "desozialisierten Schizophrenen immer ähnlicher, d. h. Personen bar jeder sozialen Realität" (Mehan/Wood 1976: 53).

Symptome psychischer Störungen und sogar psychotischer Zusammenbrüche lassen sich auch unter künstlichen Bedingungen von äußerer Belastung, Streß, durch Einnahme von Drogen wie Meskalin und LSD 25, durch einen Dauerzustand von Gefährdung und Furcht (wie im Krieg) und durch den Entzug von Schlaf, Nahrung und Sinneserlebnissen herstellen (Scheff 1973: 32-38). Ob diese Modellpsychosen und die echten Psychosen im Grunde gleich sind, ist in der wissenschaftlichen Literatur umstritten; einige Forscher halten

sie für identisch, andere glauben, es bestünden große Unterschiede zwischen experimentellen und realen Psychosen.

Künstlich psychotische Situationen werden manchmal auch in Fernsehsendungen hergestellt, die im realen Leben mit versteckter Kamera aufgenommen werden. Ein Beispiel: Eine Theke in einer Bar war so präpariert worden, dass im Fuß der Gläser ein Metallstück eingegossen war, so dass jemand unter der Theke (für den Besucher unsichtbar) mit einem Magneten das Glas hin- und herschieben konnte. Alle anderen Gäste vor der Theke waren instruiert, die Bewegungen des Glases strikt zu ignorieren, so dass - scheinbar - nur dem neuangekommenen Besucher sein wanderndes Glas auffallen konnte. Die Probanden in diesem Experiment verhalten sich immer gleich: Wenn zum ersten Mal der Trick eingesetzt wird, schauen sie verwundert-irritiert, was dort passiert; es folgt ein Blick zu den anderen, der Gesichtsausdruck ist irritiert-amüsiert, so, als wollten sie sich rückversichern, dass auch die anderen das unerwartbare Geschehen wahrgenommen haben; keine Reaktion der anderen, ganz im Gegenteil, sie reagieren verwundert auf den nicht begründeten Blickkontakt mit dem Probanden; bei diesem stellt sich Verwirrung ein; das Glas bewegt sich wieder; es erfolgt jetzt kein Versuch mehr, sich mit den anderen über die gemeinsame Geltung der Sinneswahrnehmung zu verständigen; manchmal reibt sich der Proband die Augen, als wollte er sich selbst versichern, dass diese in Ordnung sind; es folgt regelmäßig die Flucht aus der Situation, das Opfer des Fernsehteams versucht möglichst schnell zu bezahlen und zu gehen. Dass der Zuschauer später in der Sendung über diese alpträumhafte und angsterregende Situation lachen kann, ist sicherlich doppelbödig, denn jeder kann sich ausmalen, wie er sich in einer solchen beunruhigenden Lage - mit offensichtlichen Halluzinationen - fühlen würde; die Relativität dessen, was als "wirklich" gilt, wird angedeutet.

Auch in der Filmgeschichte gibt es Versuche, experimentelle Psychosen nachzubilden. Ein wichtiges neueres Beispiel ist Ken Russells ALTERED STATES (USA 1980). Im Mittelpunkt steht der junge Wissenschaftler Eddie Jessup (William Hurt), der von den Grenzbereichen menschlichen Bewußtseins fasziniert ist: Insbesondere die Schizophrenie sieht er weniger als eine Krankheit als vielmehr als eine andere Bewußtseins-schicht, zu der wir normalerweise keinen Zugang haben. Im Selbstexperiment wendet er zunächst Deprivationsanordnungen an. Er schließt sich in einen Isolationstank ein, in dem völlige Stille und völlige Dunkelheit herrschen. Halluzinationen treten auf (die man im Film visualisiert findet); die Figur des Vaters, religiöse Symbolik, die Frau als Schlange und als Echse sind das symbolträchtige Inventar des Traums. Den Deprivationsexperimenten folgt die Anwendung von Drogen, die Jessup von mexikanischen Indianern bekommen hat und deren Einnahme zu zahlreichen Transfigurationen des Protagonisten (zum Primaten, sogar in einen urzeitlichen Zustand der Materie führt. Wieder in seiner ursprünglichen Gestalt, lassen ihn die geheimnisvollen Kräfte, die die Drogen in ihm geweckt haben, dennoch nicht in Ruhe; immer wieder verläßt er die Gegenwart und wandert in andere Zeiten ab. Erst als es ihm nach zehn Jahren gelingt, zu seiner Frau "Ich liebe dich" zu sagen, ist seine künstlich hervorgerufene Psychose beendet, die Halluzinationen und Transfigurationen bleiben aus.

In diesem Film setzt sich also jemand künstlich der Psychose aus, und sie wird übermächtig, läßt ihn nicht mehr los. Er muß die experimentell herbeigeführte Krankheit genauso in einem langen Heilungsprozeß überwinden wie ein "normaler Kranker" seine "natürliche Krankheit".

## **DER PSYCHOPATH**

oder

## **VON MASSENMÖRDERN, AUFTRAGSKILLERN, AMOKLÄUFERN UND ANDEREN**

An kaum einer anderen Stelle wird der Unterschied zwischen der wissenschaftlichen Beschreibung der psychischen Krankheiten und Störungen und den populären Konzeptionen des "Irrsinns" so sinnfällig und greif-



bar wie am Begriff bzw. am Label der Psychopathie. In einem Lehrbuch der Psychiatrie heißt es unter dem Eintrag "Abnorme Persönlichkeiten (Psychopathie)": "Wenn bestimmte charakterologische Merkmale dominieren und dadurch erhebliche Störungen im Erleben oder in den Umweltbeziehungen eintreten, so spricht man von abnormer (oder gleichbedeutend: psychopathischer) Persönlichkeit. (...) Mit der Feststellung 'abnorme Persönlichkeit' oder 'Psychopathie' verbindet die Gesellschaft eine Abwertung. Psychopathen werden immer wieder als die 'Minderwertigen', als die Störenfriede, als Soziopathen, Anethopathen gekennzeichnet; man sprach auch von social parasitism und moral defective. Manche Beschreibungen abnormer Persönlichkeitsstrukturen lesen sich wie eine Aufzählung menschlicher Fehler. 'Psychopath' ist in der Umgangssprache beinahe ein Schimpfwort geworden. Dagegen hat die Psychiatrie immer einen wertfreien Psychopathiebegriff vertreten, ohne diesen aber durchsetzen zu können. (...) Das Wesen des Psychopathischen läßt sich nur umschreiben. Dem Normalen gegenüber kann keine scharfe Grenze gezogen werden. Von Krankheit im medizinischen Sinne ist Psychopathie im übrigen streng zu unterscheiden (Schulte/Toelle 1975: 86).

Was nimmt es wunder, daß der Begriff "Psychopath" oder die Charakterisierung "psychopathisch" in keinem Klinikbericht auftaucht, sondern ganz der Alltagssprache angehört. Im Begriff und in der alltagssprachlichen Verwendung von "Psychopathie" spiegeln sich weniger medizinische Konzeptionen, als vielmehr das vielfältige Gesamt an Urteilen, Ängsten und Abwehrreaktionen, die auf die psychische Krankheit gerichtet sind. Der hier behaupteten Differenz zwischen Medizin und Alltagswissen korrespondieren die zahlreichen Untersuchungen, die den abwertenden und etikettierenden Vorurteilen gewidmet waren, mit denen die Psychiatrie und insbesondere die psychisch Kranken belegt sind. Sie haben immer wieder herausgestellt, daß dem ganzen Feld eine latente Gefährlichkeit zugeordnet wird: "Der Geisteskranke wird in den vorliegenden Untersuchungen als unberechenbar, impulsiv, unkontrolliert, gewalttätig, gefährlich, extrem irrational, unverantwortlich, relativ wertlos, schmutzig, gefühllos, unehrlich etc. beschrieben (Stumme 1975: 21). An anderer Stelle heißt es: "Die Antworten aller Gruppen bestätigen übereinstimmend das erwartete negativ halo oder Stigma in Verbindung mit dem Merkmal Geisteskrankheit. Das heißt, die üblichen Stereotype gefährlich, unberechenbar, hoffnungslos, inkohärent sind sichtbar. Circa 10 bis 15 % der Geisteskranken gelten bei den Befragten der vorliegenden Studie als gewalttätig (Swingle 1965: 462-463; zit. nach Stumme 1975: 21). Die Handlungen des Geisteskranken gelten als irrational und unmotiviert. Insbesondere, wenn das Merkmal "Gewalttätigkeit" realisiert ist, wird auch das Merkmal "Gefährlichkeit" evoziert. Umgangssprachlich wird dieses Bild des psychisch Kranken manchmal - abweichend von der eigentlichen Wortbedeutung - unter "Psychopath" zusammengefaßt. Der Psychopath ist die Verkörperung all der Bündel negativer Eigenschaften, die sich im Feld der stereotypen Urteile über die Geisteskrankheiten finden [17].

### **„Top of the world, Ma“**

Psychopathen im Film - das sind fast immer Mörder, die ohne innere Beteiligung morden, oder es sind Mörder, die aus Lust am Töten andere umbringen. Im Gangsterfilm haben sie ihre eigene Tradition. Damit stehen sie in einem Feld von Filmgenres, die immer realistisch gewesen sind. Alle Genres, die mit der Kriminalität befaßt sind (der Detektivfilm, der Polizeifilm und insbesondere der Gangsterfilm), sind für zeitgenössische Ereignisse hochsensibel. Oft wurden Filme aus diesem Bereich als "taken from the headlines" bezeichnet, sie folgen der Tagesaktualität sofort nach. Ihr Stoff ist das, was allgemeine öffentliche Aufmerksamkeit genießt. Sie sind ein Barometer für öffentliches Bewußtsein. Ihre Veränderungen sind Indikatoren für Veränderungen dessen, was im Bewußtsein der Bevölkerung eine Rolle spielt. Darum ist es nicht verwunderlich, daß sie mit großer Eilfertigkeit ungewöhnliche neue Methoden der kriminologischen Untersuchung ebenso in ihre Geschichten aufnehmen wie notorisch bekannte Kriminelle - sofern nur ausreichendes öffentliches Interesse besteht.

Die Konventionen und die Ikonographie des klassischen Gangsterfilms sind den Taten oder Untaten der Großgangster AL Capone, John Dillinger etc. stark verpflichtet, und in der Tat beginnt die Geschichte dieses Genres in der Prohibitionszeit. Der Gangster jener Filme war, trotz seiner gewalttätigen kriminellen Veranlagung, ein Held des Publikums der wirtschaftlichen Depression. Robert Warshow folgend, ist der Gangster ein tragischer Held, der das verkörpert oder imaginiert, was der Zuschauer gern sein möchte; zugleich ist er das, wovor der Zuschauer Angst hat. Die Wirklichkeit, in der die Taten des Gangsters angesiedelt sind, ist die Stadt. Nicht die wirkliche Stadt, sondern die gefährliche und triste Stadt der Imagination, die Stadt als Schauplatz versteckten Bürgerkriegs, der "Asphalt-Dschungel". Für Warshow verkörpert der Gangster das amerikanische Ideal des Erfolgs, in seiner allgemeinsten Form gefaßt: als die unumgrenzte Möglichkeit der Aggression. Dennoch bleiben die Grenzen gewahrt: Die Vollendung der Karriere des Gangsters ist nicht materieller Gewinn, sondern sein Tod; sein Tod qualifiziert seine Erfolgsgeschichte als etwas, das - bei aller Attraktivität - eben doch nicht sein darf. Die Strafe für die Überschreitung der Konvention ist so notwendig, wie das Gefühl, Gewalt über andere auszuüben, verführerisch erscheint.

Nach der Aufhebung der Prohibition entwickelte sich dieser realistische Gangster-Held weiter. Insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg, aber auch schon vorher, trat eine neue Art des Kriminellen auf, für den der Lustgewinn beim Begehen krimineller Handlungen wichtiger war als der dadurch gewonnene materielle Vorteil. Lewis Yablonski folgend, zeigt dieser neue Typus des psychopathischen Kriminellen die folgenden Züge:

- 1) eng begrenztes soziales Bewußtsein, niedrige soziale Verantwortungsfähigkeit;
- 2) die instrumentelle Benutzung anderer zum eigenen Vorteil;
- 3) die Unfähigkeit, sofort zu erlangenden Lustgewinn zukünftigen Zielen unterzuordnen;
- 4) die Gewohnheit des pathologischen Lügens, um persönlichen Vorteil zu erlangen; hohe Eloquenz;
- 5) gewalttätige Ausbrüche von Wut, wenn gegenwärtige Handlungsziele nicht erreicht werden oder nicht erreicht werden können (nach Douglass 1971: 30-31).

Es stellen sich natürlich einige Fragen. Zunächst ist es nötig, das Feld genauer zu erkunden, die Geschichten, in denen diese neuen Kriminellen auftreten, gegeneinander zu halten und verschiedene Ausformungen ihrer Kriminalität zu beschreiben. [18] Vor allem aber steht die Frage zur Debatte, welche Prozesse beim Zuschauer dazu führen, daß er diese Figuren als potentiell "sympathisch" auffaßt. Was macht sie für das Publikum so faszinierend? Welche Eigenschaften besitzt der Psychopath im Film, die es dem Zuschauer einerseits ermöglichen, sich mit ihm zu identifizieren, die es ihm andererseits aber auch gestatten, sich von ihm abzugrenzen?

Bevor im Genre des Kriminalfilms (bzw. des modernen Gangsterfilms) der kriminelle Psychopath auftrat, gab es einige Vorläufer, in denen verschiedene Genres gemischt waren. Bereits 1937 hatte Robert Montgomery in NIGHT MUST FALL (USA 1937, Richard Thorpe) einen wahnsinnigen Mörder gespielt. Karel Reisz inszenierte 1964 den Stoff mit Albert Finney neu; aus dem melodramatischen Thriller wurde eine klinische Studie über den psychopathischen Protagonisten; vor allem bedeutungsschwere Bilder symbolisierten seine inneren Zustände. Zu den Vorläufern gehört auch THIS GUN FOR HIRE (USA 1942, Frank Tuttle). Alan Ladd spielt darin einen bezahlten Mörder; schon hier wird der Auftragsmörder geschickt mit psychopathologischen Verhaltensweisen ausgestattet. Daneben finden sich auch außerhalb der Kriminalfilm-Genres psychopathische Kriminelle. Das berühmteste frühe Beispiel ist ARSENIC AND OLD LAGE (USA 1944, Frank Capra). Im Stil der Groteske wird nicht nur das Bild zweier skurriler alter Damen (Josephine Hull und Jean Adair) gezeichnet, die alleinstehende Herren mit Holunderbeerwein vergiften und anschließend von ihrem geistesgestörten Neffen Teddy (John Alexander) im Keller vergraben lassen (Teddy hält sich für Roosevelt, im Keller baut er den Panamakanal, die Toten hält er für Malariaopfer), sondern es gibt auch eine säkularisierte Version des Frankenstein-Motivs: Ein weiterer Neffe tritt auf, es ist Jonathan (Raymond Massey), ein Mörder, der sich bei seinen Tanten verstecken will. Er ähnelt auf erstaunliche Weise Frankensteins syntheti-

schem Menschen, ist allerdings wesentlich böser. Insbesondere richten sich sein Haß und seine Rachsucht auf den dritten Neffen, Mortimer (Cary Grant), der in der Kindheit der beiden immer bevorzugt worden sei. Offenbar ist diese Psychopathie familienbedingt; schon der Vater, heißt es, sei im Irrenhaus gestorben.

Im reinen Gangsterfilm traten kriminelle Psychopathen fast nur in Nebenrollen auf, als gemietete Killer, als Vollstrecker, als Mörder der einen oder der anderen Art. Selten standen sie im Zentrum der Handlung oder waren gar Bandenchefs. Tatsächlich stand ihre Impulsivität dem im Wege, und oft bereiteten sie mit ihren spontanen und vielfach kopf- und planlosen Handlungen den Untergang von Gangsterbanden vor. Vielleicht der berühmteste dieser Psychopathen (und bis in die sechziger Jahre hinein ein Muster, an dem sich die Darstellung vieler seiner Nachfolger orientierte) ist Richard Widmark als Tommy Udo in KISS OF DEATH (USA 1947, Henry Hathaway). Udos unehrlich-aufdringliches Lächeln, die gebleckten Zähne, insbesondere aber das hohe Kichern - ein irres, lähmendes und verhalten kreischendes Lachen -, das er ausstößt, als er eine alte Frau im Rollstuhl die Treppe hinunterstürzt, beeindruckten das Nachkriegspublikum so sehr, daß Widmark über Nacht zum Star wurde. Allerdings war er, dem Gesetz des Markenzeichens folgend, in der ersten Zeit auf die Rolle des wahnsinnigen Mörders mit dem kalten Herzen festgelegt. Bereits im folgenden Jahr spielte er in THE STREET WITH NO NAME (USA 1948, William Keighley) wiederum einen psychopathischen Mörder. Ein Indiz für die noch immer anhaltende Wirkung von KISS OF DEATH ist wohl FADE TO BLACK (USA 1980, Vernon Zimmerman) - eine Art Collage aus Rudimenten einer Filmgeschichte des Psychopathen. Eric Binford (Dennis Christopher), der kontaktscheu in Los Angeles lebt, ist Kinonarr. Als ihn verschiedene Mißerfolge treffen, beginnt er, sich mit Figuren der Filmgeschichte zu identifizieren, und in der Gestalt der Vorbilder aus seinen Lieblingsfilmen rechnet er mit seinen realen Bezugspersonen ab. Seine vorgebliche Tante Stella (Eve Brent Ashe), die tatsächlich seine Mutter ist, stürzt er mit ihrem Rollstuhl die Treppe hinunter - wie Richard Widmark es in KISS OF DEATH tut. Noch wichtiger als dieses Zitat sind zahlreiche Anspielungen auf WHITE HEAT (USA 1949, Raoul Walsh) mit James Cagney in der Rolle des krankhaft mutterfixierten Cody Jarrett. WHITE HEAT ist der erste Film, in dem der Protagonist ganz offenkundig das war, was viele vor ihm nur in Andeutungen zu sein verrieten: ein Psychopath.

WHITE HEAT stellt eine Mischung dar aus dem, was für den klassischen Gangsterfilm galt, und dem, was für den neuen Typus des Verbrechers an Erzähl- und Darstellungstechniken erst entwickelt werden mußte. Hauptdarsteller James Cagney bildet in gewissem Sinn eine Brücke zu den "alten Gangstern", von denen er einige im klassischen Gangsterfilm gespielt hatte. Schon dort - beispielsweise in PUBLIC ENEMY (USA 1931, William A. Wellman), wo er seiner Geliebten (Mae Clarke) eine Pampelmuse ins Gesicht drückt - verkörperte Cagney brutale, boshafte und misogyne Typen, mittelbare Vorbilder für die psychopathischen Mörder der vierziger Jahre.

Es steht außer Frage, daß WHITE HEAT uns Cody Jarrett als einen Verrückten vorstellen will. Das Thema wird gleich zu Anfang der Geschichte angeschnitten, als ein Bandenmitglied nach einem blutigen Raubüberfall meint, es sei für die Sicherheit der Gang nicht sehr gut, wenn ein Verrückter die Befehle gebe. Der Film bietet einige Erklärungen für die Ursachen von Jarretts Krankhaftigkeit: Sie könnte - als Epilepsie - vererbt sein; Cody selbst erwähnt, daß sein Vater "strampelnd und kreischend" im Irrenhaus gestorben sei. Sie könnte physiologische Ursachen haben; Jarretts Anfälle sind von Kopfschmerzen begleitet, die man aber besänftigen kann, wenn man seinen Nacken massiert. Die verbreitetste Erklärung aber, die auch historisch am weitesten greift, faßt Cody als das Opfer eines Ödipuskomplexes auf; Indizien dafür finden sich in seiner engen Beziehung zu seiner Mutter (Margaret Wycherly). Sie ist die einzige Person, der er trauen kann und die loyal zu ihm steht. Alle anderen gefährden ihn: Die Mitglieder seiner Bande bringen ihn in Lebensgefahr, als sie seinen Anordnungen nicht genau folgen. Seine Frau Verna (Virginia Mayo) und sein Rivale Big Ed (Steve Cochran) arbeiten darauf hin, ihn als Bandenchef zu entthronen, ihn vielleicht umzubringen.

Codys psychopathische Handlungen sind noch sehr eng mit der Geschichte verbunden, sie haben alle einen rationalen Kern. Er tötet nur solche Personen, die ihn unmittelbar bedrohen, oder er verübt Rache für vergangenen Betrug. Daran ist nichts Psychopathisches - mit Ausnahme des Ausdrucks der Fröhlichkeit und des Vergnügens auf seinem Gesicht, wenn er die alte Schuld begleicht. Der Film scheint Codys Wahrnehmungs- und Interpretationsperspektive zu übernehmen, ganz in der Manier des klassischen Gangsterfilms. Von allen Seiten bedroht, ist er gehetztes Wild, fast schon Opfer der Geschichte. Und als Opfer ist er ein Sympathieträger des Publikums. Seine Taten sind dann nicht entschuldigt, aber einsehbar und rationalisierbar.

Das Wort "psychopathisch" wird in WHITE HEAT zur Charakterisierung von Codys Mutter benutzt. Sie habe eine "psychopathische Neigung" zu ihrem Sohn, so meint Detektiv Fallon (Edmond O'Brien), der Codys Fährte folgt. Die Mutter war es, die Cody einhämmerte, daß er ganz nach oben kommen müsse; und wenn er einen seiner epileptischen Anfälle bekam, feuerte sie ihn an: "Geh raus, zeig ihnen, wer Cody Jarrett ist!" Sie ist der Motor hinter allen Verbrechen Codys. Als sie stirbt, bekommt er einen Tobsuchtsanfall. Letztlich verschuldet sie sogar den Tod ihres Sohnes, weil der Ausschließlichkeitsanspruch, den sie ihm auferlegt hat, nicht zu ertragen ist.

Der Detektiv, der Cody stellen soll, ist mehr ein Psychoanalytiker als ein Polizist. Der Plan, mittels dessen Cody überführt und zur Strecke gebracht werden soll, sieht vor, daß Fallon in Codys Gang eingeschleust wird und die Stelle von Codys Mutter einnehmen soll. Bemerkenswerterweise ist Fallon so erfolgreich im Vollzug seiner Aufgabe, daß Cody vor Probleme gestellt ist; er will schließlich seine Zuneigung zur Mutter und zu Fallon zerteilen. Fallon begeht auf eine sehr intime Weise Verrat an Cody, so daß er im Endeffekt "verbrecherischer" erscheint als sein Opfer. Das Recht ist zwar durchgesetzt, aber es besitzt keine Würde, da es keine Achtung vor denen hat, die zur Rechenschaft gezogen worden sind.

Auch dies gehört zu dem Raster von Merkmalen, die Sympathie erregen können: Wenn das Recht die Persönlichkeit des Gerichteten brechen muß, um ans Ziel zu gelangen, ist es "schmutziges" Recht. Für die ambivalente Rolle der Polizei finden sich noch weitere Indizien. Norman Mailer hatte in seinem Aufsatz "The White Negro" den "philosophischen Psychopathen" als eine Antwort auf eine Zivilisation vorgestellt, die das Individuum einer ständigen Kontrolle und Knechtung unterwirft. Die Technik ist das wichtigste Instrument der Gesellschaft, mit dem persönliche Identität zerstört und Individualität kolonialisiert wird. Die Polizei, die Cody verfolgt, ist im Besitz fortschrittlichster Technologien der Verbrechensbekämpfung. Chemische Tests kommen genauso zur Anwendung wie neueste Verfahren der Identifizierung von Fingerabdrücken.

Die zunehmende "Industrialisierung" der Methoden, mit denen die Polizei gegen Verbrecher vorgeht, hat in den Geschichten, in denen dies eine Rolle spielt, große Konsequenzen für den Modus der Auseinandersetzung: Während beim Kampf aus nächster Nähe mit den gleichen Mitteln ein Grundbestand an Fairneß gewährleistet blieb, ermöglichen die neuen Methoden und Mittel eine größere Distanz zwischen den Kontrahenten, unmittelbarer vis-à-vis-Kontakt oder körperliche Berührungen kommen nicht mehr zustande: Die Möglichkeit, jemanden aus größter Distanz und Fremdheit zu bekämpfen, führt zum Zusammenbruch jeder Hemmschwelle - auch für die Polizisten. Die Polizei folgt Cody zu seinem letzten Überfall, indem sie einem kleinen Sender folgt, den Fallon in Codys Lastwagen untergebracht hat. Zum Schluß, als Cody in einem Öllager in der Falle sitzt, schießt Fallon ihn mit einem weittragenden Gewehr mit Zielfernrohr nieder, mit einer Waffe, der Cody nichts entgegenzusetzen hat. Das Ende des Films ist nicht nur die Zerstörung Codys durch seine eigene Hand, sondern auch eine apokalyptische Wendung gegen den zivilisatorischen Hintergrund: Cody feuert in einen Öltank, der sofort in Flammen aufgeht. Die Bilder suggerieren Codys Vollendung: Die ganze Welt steht in Flammen. Seine letzten Worte (dreißig Jahre später von Eric Binford am Ende von FADE TO BLACK in gleichem verzweifelten Triumph ausgestoßen): "Made it, Ma! Top of the world!"

## Die schrecklichen Mütter

Das Verhältnis des Sohnes zur Mutter, das in WHITE HEAT so zentral gewesen ist, taucht in zahlreichen Filmen, in denen Psychopathen eine Rolle spielen, als Problem auf. Nicht nur die Söhne werden durch die Bindung an die Mutter krank, auch die Mütter selbst leiden an psychischen Störungen. Beispiele sind THE PSYCHOPATH (Großbritannien 1966, Freddie Francis) oder, einige Jahre früher, STRANGERS ON A TRAIN (USA 1951) von Alfred Hitchcock, dem wohl größten Experten auf diesem Gebiet. Im übrigen taucht dieses Motiv nicht ausschließlich im Kriminalfilm oder Thriller auf, sondern auch in anderen Gattungen, beispielsweise im Melodram (SUDDENLY LAST SUMMER, USA 1959, Joseph L. Mankiewicz). Der Film NO WAY TO TREAT A LADY (USA 1968, Jack Smight) erzählt die Geschichte eines Sohnes, der unter dem Gewicht des mütterlichen Vorbilds zum Mörder wird: Die Mutter war eine große Schauspielerin, Christopher Gill (Rod Steiger) hat in diesem Beruf versagt. Nach dem Tode der Mutter aber beginnt er, in verschiedenen Verkleidungen ältere Frauen aufzusuchen, die er tötet und in Unterwäsche, mit gespreizten Beinen auf der Toilette drapiert, für die Polizei zurückläßt. Die Aufklärung seiner Verbrechen ist für die Polizei fast unmöglich; alle äußeren Motive fehlen. Erst als der Psychopath eine fast intime Beziehung zu dem Polizisten Morris Brummel (George Segal) eingeht und diesen immer stärker in seine Sphäre einbezieht, ist es möglich, Ansätze der Lösung zu finden.

Die Mutter bildete auch in Robert Siodmaks THE SPIRAL STAIRCASE (USA 1945) den Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Die alte Mrs. Warren (Ethel Barrymore) hat einen leiblichen Sohn, Steve (Gordon Oliver), und einen Stiefsohn, Professor Warren (George Brent). Sie verdächtigt Steve, der geheimnisvolle Mörder zu sein, der nacheinander ein Mädchen mit einer Narbe im Gesicht, eine Schwachsinnige und eine Hinkende umgebracht hat. Die stumme Helen (Dorothy McGuire), die die Sprache aufgegeben hat, als ihre Eltern verbrannten, ist möglicherweise das nächste Opfer. Wie sich dann aber herausstellt, ist der Professor der wahre Mörder: Er verwirklicht die Vorstellung des Vaters, daß nur das Starke und das Gesunde überleben könne und solle ("Vater wäre stolz, wenn er mich jetzt sehen würde"), indem er kranke und behinderte Frauen tötet. Die Physiognomie eines Mörders, der unter dem erdrückenden Einfluß des toten Vaters einem Schönheits- und Reinheitsideal nachfolgt, das jede Häßlichkeit und Gebrechlichkeit vernichten muß, wird verknüpft mit Sexualmotiven - es sind ausnahmslos Frauen, auf die sich die "reinigende" Wut des Mörders richtet. Als Mrs. Warren ihn am Schluß erschießt, um Helen zu retten, findet diese ihre Sprache wieder. Am Rande sei die Symbolik des Titels und vieler Bilder vermerkt: Die Treppe ist eine Metapher für das "verdrehete" Seelenleben der Protagonisten und ihrer Ausweglosigkeit, aber auch ein Bild des "Abstiegs in das Unbewußte".

## Der nette Junge von nebenan

Edward Dmytryk's THE SNIPER (USA 1952) ist schon eine moderne Version des kriminellen Psychopathen, die sich von den klassischen Vorbildern des Gangsterfilms weitgehend gelöst hat. Im Mittelpunkt ein Mörder, Eddie Miller (Arthur Franz), den materieller Gewinn nicht interessiert - er tötet Frauen nach dem Zufallsprinzip. Dieser Typ kann nicht mehr identifiziert werden anhand ausgefallener Kleidung, teurer Autos, schöner Frauen und Maschinenpistolen. Er bietet ein neues, letztlich bedrohlicheres Erscheinungsbild: ein Irgendjemand, ganz normal, unauffällig, der Junge von nebenan eben. Wie Heckenschütze Eddie Miller in THE SNIPER ist dieser neue Kriminelle unzweideutig-unverdächtig, er hat das Gesicht eines unschuldigen Kindes, was zugleich ein Anzeichen seiner Infantilität ist. Während all dies ein Fortschritt zu sein scheint hin zu einer angemesseneren Darstellung des Psychopathen, weist THE SNIPER jedoch eine Menge von rückschrittlichen Aspekten auf. Insbesondere die trivialisierende freudianische Analyse der Hauptfigur muß hier genannt werden; wiederum wird im Film behauptet, die Mutter trage die Schuld daran, daß der Killer alle diese Frauen umbringe; sie habe ihm in der Kindheit zu wenig Zuwendung gespendet. Letzten Endes ist der

Regisseur nicht so sehr daran interessiert, die Lebenssituation des Heckenschützen zu untersuchen, als vielmehr daran, durch ihn und ihn als Mittel benutzend die Gleichgültigkeit der Gesellschaft zu zeigen und zu beklagen. So sind die Angestellten eines Krankenhauses mehr an der Bearbeitung von Routinefällen interessiert als daran, dem Hilfe suchenden Kranken zu helfen.

Ist in THE SNIPER der Psychopath einerseits eine gefährliche, andererseits eine Mitleid heischende Figur, bildet sich ungefähr zur gleichen Zeit das Motiv des gefährlichen Psychopathen heraus, welches bis in die heutige Zeit hinein immer wieder variiert worden ist. Die Vorstellung, daß von psychisch Gestörten eine unberechenbare Gefahr für den unbescholtenen Ehrenmann ausgehe, erhält sich auch noch in solchen Filmen, die scheinbar das Recht auch des Ab-Normalen auf Gleichbehandlung vor dem Gesetz vertreten. In PENDULUM (USA 1968, George Schaefer) wird ein Geisteskranker gegen den Willen eines Polizeioffiziers vom Gericht freigesprochen, nachdem er zwei Jahre im Gefängnis gesessen hat. Der Freispruch erfolgt auf Grund eines Formfehlers des Verfahrens (!). Als Adele (Jean Seberg), die Frau des Polizeioffiziers, mit einem fremden Mann im Bett erschossen wird, gerät Captain Frank Matthews (George Peppard) selbst in Verdacht. Er kann nur dadurch, daß er selbst die Initiative ergreift, den wahren Täter finden: Sanderson (Robert F. Lyons), der Geisteskranke, hat in einem Racheakt die Tat verübt.

An diesem Film fällt auf, daß zwar oberflächlich das Recht auf faire Gleichbehandlung aller und somit auch der Psychopathen vor dem Gesetz vertreten wird, unterschwellig aber das stereotype Handlungsmotiv des unkalkulierbaren Risikos "geisteskrank" weiterwirkt. Zwar wird eine pauschale Begründung für die Krankheit angedeutet (die Mutter des Täters ist Alkoholikerin, und ihr Sohn weist ihr an einer Stelle expressis verbis die Schuld an seiner Krankheit zu), doch erschöpft sich die Analyse in dem kategorischen Verweis auf die Mutterbindung. Dies ist auch nicht das Thema der Geschichte, die vielmehr davon lebt, daß mit der Tatsache, daß einer der Protagonisten "irre" ist, ein Faktor wirksam wird, von dem jederzeit Überraschungen und Irritationen ausgelöst werden können. Erzählt wird aus der Perspektive des unschuldig beschuldigten Polizisten, was einige Konsequenzen hat: Zum einen muß die Tatsache, daß der Psychopath wegen eines Formfehlers in die Freiheit entlassen werden muß, einige Fragen hinsichtlich der Praxis der Rechtsinstitutionen aufwerfen, der Gleichbehandlungsgrundsatz gerät in Zweifel; zum anderen kann der Komplex von Umständen, der zur Freilassung des Psychopathen führt, nicht nur als Anzeichen der Cleverneß des Psychopathen (dies gehört ja zum festen Bestand des Bildes über ihn) aufgefaßt werden, sondern auch als ein Hinweis auf die unschuldig-blinde Verantwortungslosigkeit der Gerichte, die einen theoretischen Rechtsgrundsatz in Praxis umsetzen und dabei die Sicherheit der "normalen Bürger" aufs Spiel setzen. In deren Welt bricht der Psychopath als eine nicht voraussehbare oder kontrollierbare Kraft ein, als eine zwar namenlose, aber wirkliche Gefahr. Dafür ist von Wichtigkeit, daß die Krankheit nicht in Symptome oder biographische Zusammenhänge aufgelöst wird, sondern vielmehr als globales Konzept "Gefährlichkeit" benutzt werden kann.

In den dem Gangsterfilm verwandten Genres wird ein anderes Motiv ausgearbeitet: das der schweren Nachweisbarkeit der Verbrechen von Psychopathen. Es fehlen die Tatmotive, für normale und unbeteiligte Beurteiler ist die Tat unverstehbar und uneinsehbar. Unter der Hand wird dem Psychopathen großes Geschick im Tarnen, im Verbergen seiner Taten und in der Irreführung der Polizei unterstellt. Selten geht aber ein Film so weit wie THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, Richard Fleischer), der von einem schizophrenen Frauenmörder handelt. Im Alltagsleben ist der Würger der biedere Bürger Albert DeSalvo (Tony Curtis). Die Polizei kommt ihm durch Zufall auf die Spur, einige - allerdings unwesentliche und nicht schwerwiegende - Indizien sprechen gegen ihn. Staatsanwalt Bottomly (Henry Fonda), der den Fall bearbeitet, weiß nun aber, daß ein Schizophrener sich oft nur ungenau an das erinnern kann, was er in psychotischem Zustand getan hat. Um den Würger doch noch zu überführen - denn selbst wenn er wollte, kann er kein Geständnis ablegen -, dient Mary (Leora Dana), die Frau von Bottomly, als Lockvogel. Tatsächlich fällt DeSalvo über sie her.

Diese Geschichte ist aus zwei Gründen interessant. Zum einen ist auch die Polizei in zwischen so weit, daß sie sich auf die Psychologie der Psychopathen einstellt. Das führt dazu, daß auch der Polizist potentiell gefährdet ist wie der Psychiater, der versucht, teilnehmend in die Krankheit "einzusteigen"; letztlich ist in THE BOSTON STRANGLER der Staatsanwalt selbst zu psychopathischem Tun fähig (hier deutlich: indem er seine Frau gefährdet). Die Grenze, die zwischen verantwortlichem und unverantwortbarem Tun liegt, verwischt unter dem Druck psychopathischer Verhaltensweisen zusehends. Weil Psychopathie unter anderem die Überschreitung dieser Grenze ist, geraten letztlich auch die Polizisten in den Sog der Krankheit. Zum anderen verschärft sich die Gefahr, die vom kriminellen Psychopathen ausgeht, nur noch mehr: Nicht einmal der Täter selbst kann Rechenschaft ablegen über das, was er tut. Er folgt einer Macht, die niemand mehr nachvollziehen kann und auf die niemand mehr Einfluß hat. Das Triebleben verselbstständigt sich. Einige Jahre später wird dies einer der Ansatzpunkte sein, von dem aus der Psychopath neu gedeutet wird.

Einer Standardversion des psychopathischen Mörders, wie er zu Beginn der sechziger Jahre allenthalben auftrat, kommt THE COUCH (USA 1962, Owen Crump) näher, wo das Bild eines völlig bewußten und zudem noch intelligenten Mörders gezeichnet wird. Der psychopathische Protagonist verfolgt einen raffinierten Plan, mittels dessen er seinen Ersatz-Vater, einen Psychiater, umbringen will: Charles Campbell (Grant Williams) ist auf Bewährung aus dem Gefängnis entlassen worden. Er mußte sich allerdings dazu verpflichten, sich in psychiatrische Behandlung zu begeben. Sein Arzt Dr. Janz (Onslow Stevens) repräsentiert nun aber die väterliche Autorität, gegen die er schon einmal aufbegehrt hatte. Sein Plan: Er kündigt bei der Polizei anonym einige Morde an, die mit ihm und dem Psychiater nichts zu tun haben. Alle Indizien weisen darauf hin, daß ein wahnsinniger Massenmörder sein Unwesen treibt. Wie zufällig soll Dr. Janz das dritte Opfer des unbekannten Täters sein. Die Tat mißlingt, im letzten Augenblick versagt Campbells Selbstkontrolle. Die Polizei kann ihn im Krankenhaus, wo er den schwerverletzten Arzt endgültig umbringen will, stellen. Das Motiv des Mörders stammt aus der vulgarisierten Freudianischen Psychologie (Vatermord), dem Psychopathen wird große Raffinesse zugeschrieben; letztlich mangelt es ihm aber an Abgebrühtheit, der Haß dominiert sein Handeln, so macht er Fehler. Das sind grob die Züge und Eigenschaften, die in diesem Film - der als Prototyp für eine ganze Serie von Filmen stehen kann - dem Psychopathen zugesprochen werden.

Als Beispiel für abgesunkene, populär und einfach gewordene psychologische Theorie kann auch ON HER BED OF ROSES (USA 1966, Albert Zugsmith) gelten, eine trivialisierende Verfilmung von Richard von Krafft-Ebings "Psychopathia sexualis: Eine klinisch-forensische Studie" aus dem Jahre 1886: Stephen Long (Ronald Warren), der seine Mutter tötet, dann wahllos einige Passanten erschießt und schließlich Selbstmord begeht, tut dies aufgrund seiner Impotenz. Durch verbrecherische Handlungen schafft er sich Ersatzbefriedigungen.

Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre ist eine Situation erreicht, die verschiedene Möglichkeiten öffnet: Zum einen ist die Bekanntheit psychologischer, insbesondere psychoanalytischer Theorien sehr groß, so daß jederzeit ein gewisses Publikumswissen vorausgesetzt werden kann (die obigen Beispiele belegen dies); auf der anderen Seite ist das Publikum nun so an die kriminellen Psychopathen gewöhnt, daß diese nicht mehr in Freudianischer Manier analysiert zu werden brauchen. Zwei Filme, die erfrischend wenig mit der primitiven Psychoanalyse früherer Filme zu tun haben, stammen von Don Siegel: BABY FACE NELSON (USA 1957) und THE LINE UP (USA 1958). BABY FACE NELSON gehört zu den Filmbiographien großer Krimineller aus den späten fünfziger Jahren, in denen der klassische Gangsterheld als psychopathischer Mörder neu interpretiert wird. Baby Face Nelson (Mickey Rooney) ist ein Mörder, der seine Antriebskräfte nur schwer unter Kontrolle halten kann. Dem Rat des Gangsters John Dillinger (Leo Gordon), kühlen Kopf zu bewahren, kann er allzu oft nicht folgen.

Seine Impulsivität läßt einen Banküberfall mißlingen und ruiniert letztlich die Gang.

Das Motiv der Mutterbindung, das früher ja für den Psychopathen fast definitorisch gewesen ist, ist noch nicht ganz aufgegeben. Nelsons Freundin (Carolyn Jones) ist eine abgemilderte Version der Mutter; ihre Rolle als Mutter wird etabliert, indem sie ihm ihren Namen gibt. Sie ist es schließlich auch, die ihn umbringt, nachdem er gestanden hat, daß er zwei kleine Jungen ermordet habe; auch in WHITE HEAT war der Mutterersatz Fallon ja zum Vollstrecker am "Kinde" geworden. Ein weiteres klassisches Merkmal, das Nelson realisiert, ist seine Infantilität. Der Spitzname "Baby Face", den Dillinger ihm gegeben hat, spielt darauf an. Darüber hinaus steht Nelson in der Tradition, weil er als Amokläufer gegen geltende Normen aufgefaßt werden kann. Don Siegel zu seinem Film: "Wir haben keine Rechtfertigung für Nelson gemacht. Falls man irgend etwas mit ihm fühlen kann, dann ist es begründet in seiner rebellischen Einstellung zur Gesellschaft" (zit. n. Douglass 1981: 35). Siegel unterstellt also, daß simple Rebellion ausreicht, um trotz der Gewalttätigkeit des Protagonisten ein gewisses Maß an Publikumssympathie auf sich ziehen zu können. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Strukturell ist THE LINE UP wegweisend für die zukünftige Funktion des Psychopathen in den Geschichten, die ihn als Meuterer und Aufrührer schildern. Dancer (Eli Wallach) als Prototyp des "neuen" Psychopathen und sein Begleiter Julian (Robert Keith) haben von einem anonymen Syndikat den Auftrag erhalten, eine Schiffsladung Heroin einzusammeln, die in kleinen Mengen von unverdächtigen Touristen ins Land gebracht worden ist. Julian hat bei diesem Job vor allem die Aufgabe, dafür zu sorgen, daß Dancer sich an seinen Auftrag halten wird. Nachdem Dancer bereits einige Personen, die sich ihm bei der Erledigung seines Jobs in den Weg gestellt hatten, umgebracht hat, entdeckt er, daß der Rest des Heroins von einem kleinen Mädchen dazu benutzt worden ist, das Gesicht einer Puppe einzupudern. Dancer hat versagt, und er fürchtet die Konsequenzen. Er findet den Chef der Organisation (Vaughan Taylor), für die er und Julian arbeiten. Er wird einfach "The Man" genannt. Dancer darf seine Identität eigentlich nicht wissen. Er ist überrascht, als er sieht, daß "The Man" ein sanft blickender Greis im Rollstuhl ist, der auf Dancers Erklärungsversuch nur eine Antwort hat: Dancer sei schon tot, er habe sein Gesicht gesehen, deshalb sei er schon tot. Dancer tötet den alten Mann. Er bringt auch Julian um, bevor er selbst von der Polizei erschossen wird.

Indem Dancer "The Man" umbringt, greift er die anonyme Organisation an, in der jeder mit speziellen Aufgaben betraut ist, von den anderen Mitgliedern der Organisation aber nichts weiß und den Gesamtzusammenhang nicht erkennen darf. Indem Dancer Julian tötet, schafft er die Personalisierung der Aufforderung zur Seite, sich anzupassen und ein funktionierendes Teil in einem größeren Organismus zu sein, dessen Struktur er nicht weiß. Mord ist in diesem Sinne ein Mittel, mit dem Dancer seine Individualität herstellt und versichert.

### **Reale Vorbilder für psychopathische Leinwandfiguren**

Mord bleibt auch weiterhin für die Film-Psychopathen ein Mittel der Identitätsherstellung. TARGETS (USA 1968, Peter Bogdanovich) verknüpft einen zeitgenössischen Psychopathen mit einem Darsteller in Horrorfilmen - was im übrigen ein Genre ist, das oft dazu benutzt wurde, Absonderlichkeiten und Schattenseiten der menschlichen Seele zu zeigen. Boris Karloff spielt Byron Orlock, einen Schauspieler, der spürt, daß seine Filme nicht mit dem realen Horror des wirklichen Lebens verglichen werden können. Ein Heckenschütze (Tim O'Kelly), der mit einem Gewehr mit Zielfernrohr Menschen nach dem Zufallsprinzip erschießt, ist eine Verkörperung des Zivilisationshorrors. Die beiden Figuren kommen schließlich bei einer Premiere von Orlocks letztem Film in einem Autokino zusammen. Das Publikum, das sich beim Horrorfilm gruseln wollte, ist nun realem Horror ausgesetzt: Der Mörder erschießt einen nach dem anderen durch ein Loch in der Leinwand. Orlock kann den Mörder stellen. Als dieser abgeführt wird, stellt er zufrieden fest, daß er kaum einmal vorbeigeschossen habe. In diesem Satz spiegelt sich die schreckliche Sachlichkeit des wirklichen Psychopathen, dessen Beziehung zu seinen Opfern sich darauf beschränkt, daß sie eben Ziele (Targets) sind. Die of-



fensichtliche Gefühlskälte anderen gegenüber hat ein Komplement in der Impulsivität, mit der der Psychopath den eigenen Gefühlen begegnet. In TARGETS wird darüber hinaus kein Versuch gemacht, den Täter weiter zu psychoanalysieren. An Stelle trivialisierender Freudianischer Deutungen legen uns die Umgebungen, in denen der Film spielt und der Mörder seine sinnlosen Taten begeht, den Grund seiner Krankheit nahe: Er kommt aus einer Vorstadt, die ganz im Stil der kahlen und uniformen Architektur des unmenschlichen sozialen Wohnungsbaus gehalten ist. Die Wohnung des Mörders wirkt kalt und zweidimensional. Die hellen farbigen Wände lassen keine Freundlichkeit aufkommen. Wenn das Blut der ersten Opfer - der Familie des Täters - auf die Tapeten spritzt, kommen zum ersten Mal reliefartige Tiefenwirkungen in das Aussehen der Wohnung.

TARGETS folgt der Fallgeschichte des Chales Joseph Whitman, der am 4. August 1966 auf einen Turm im Gelände der Texas-University kletterte und begann, wahllos Passanten in der Umgebung zu beschießen. Dreizehn Menschen wurden umgebracht, vierunddreißig verwundet, bevor der Polizist Ramiro Martinez den Täter erschoss. Eine zweite Dramatisierung des Charles-Whitman-Falles ist Der Fernsehfilm THE DEADLY TOWER (aka: SNIPER; dt.: DEADLY TOWER; aka: TURM DES SCHRECKENS, USA 1975, Jerry Jameson), in dem Kurt Russell die Rolle des geistig verwirrten Heckenschützen spielt. Er hat sich auf der Aussichtsplattform eines Hochhauses im Campus der Universität von Texas verschanzt. Er ist mit einer ganzen Reihe von Schnellfeuerwaffen mit Zielfernrohren bewaffnet und darum in der Lage, auf weite Entfernung sehr präzise zu treffen. Whitman überzieht das Gelände mit einem dichten und wütenden Feuer, so daß es lange unmöglich scheint, sich dem Turm anzunähern. Alle Vorzeichen deuten darauf hin, daß wir es mit einem Amokläufer zu tun haben, der aber nicht „cool“ und sachlich handelt, sondern deutlich eine tiefe Wut ausagiert. Der Film-Whitman hatte Frau und Mutter umgebracht, bevor er die Sachen packte, um als „Sniper“ zu agieren; der Film sucht so, das Unvorstellbare des Amokläufers in eine nachvollziehbarere psychopathische Motivation hin auszulegen. Der Film macht auf den ersten Blick manchmal einen semidokumentarischen Eindruck, ist aber deutlich in den Dramaturgien des TV-Movies befangen. Der Wut des Täters kontrastiert die hysterische Verzweiflung der Opfer, die Hilflosigkeit der Polizisten und Sicherheitskräfte; am Ende steht der Alleingang eines heldenhaften Polizisten, der den Täter ausschalten kann.

Whitman wurde schnell „Amerikas beliebtester Heckenschütze“ (Stephen King), es trat der paradoxe Effekt ein, daß ein vielfacher Mörder zu einer öffentlichen Figur wurde und zum Sympathieträger. Ersteres ist wenig überraschend - Mordtaten sind öffentliche Tatsachen, sind Anlaß zur Berichterstattung; und wenn sie dann noch extrem sind und sich der psychologischen Begründung widersetzen, eröffnet sich ein Feld, auf dem die Frage, was zur Tat geführt hat, beredet und bedacht werden kann. Für die Frage der öffentlichen Rolle der Amokläufer, Heckenschützen und Serienkiller bedeutsamer ist, daß sie Fans und Sympathisanten gewinnen. Der Film wird dieses paradoxe Muster später mehrfach wieder aufgreifen. Man denke an COPY-CAT (COPYKILL, USA 1995, Jon Amiel), in dem die Rede von Serienmördern ist, die die Taten anderer Serienmörder imitieren.

Ähnlich, wie Whitman das reale Vorbild für Bogdanovich' und Jamesons Mörder abgegeben hat, besitzt auch DIRTY HARRY (USA 1971, Don Siegel) ein reales Vorbild: den Sternzeichenmörder von San Francisco. DIRTY HARRY ist der erste Film, der die Konsequenzen aufzeigt, die der Psychopath für die Verfahrensweisen und das Selbstverständnis der Polizei hat. Der Bedrohung, die vom klassischen Gangster ausging, konnte mit einfachen Maßnahmen begegnet werden. Die kriminelle Motivation des Täters und seine modi operandi waren einsehbar, mit ballistischen Tests, chemischen Untersuchungen, Zeugenaussagen usw. konnte der Täter eingekreist und letztlich auch überführt werden. Der kriminelle Psychopath dagegen ist ein Einzelgänger, seine Psychologie ist jenseits der Verstehbarkeit, seine Motive sind nicht auszurechnen, die klassischen Verfahren der Beweisaufnahme und Beweisführung greifen nicht mehr. Wie DIRTY HARRY vorführt, wirft dies die Polizei auf das elementarste und primitivste Mittel zurück, mit dem man Kriminalität bekämpfen kann: auf nackte Gewalt.

Scorpio ist ein Täter, der aus Lust tötet. Als der Polizist ihn verfolgt - man hatte den Mann zwar verhaftet, mußte ihn aber wegen Mangels an Beweisen und aufgrund der Tatsache, daß der Polizist ohne Genehmigung in die Wohnung des anderen eingedrungen war, wieder laufen lassen -, bewegt er sich wie ein wildes Tier durch die Stadt. Er ist auf der Hut, sichert sich nach allen Seiten. Und dann begeht er einen kaum erwartbaren Trick: Er drückt einem Schwarzen im Keller eines verlassenen Gebäudes 200 Dollar in die Hand, damit dieser ihn krankenhaushausreif schlägt; wieder gewinnt das Geschehen an emotionaler Intensität, als die beiden Beteiligten ihre rassistischen Impulse freilassen. Selbstverletzung, um dem anderen zu schaden: dies ist eigentlich ein Motiv des Punk (und findet sich in Filmen wie CLASS OF 1984, vgl. Wulff 1985), findet sich vorher kaum einmal, deutet aber auf eine Rigorosität der Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern hin, die ihresgleichen sucht.

Ganz unverblümt vertritt DIRTY HARRY die Auffassung, daß die einzige Chance, die eine Gesellschaft hat, die sich gegen einen Psychopathen schützen will, darin besteht, ihrerseits einen Psychopathen anzuheuern. Der Film zeigt immer wieder die Ähnlichkeiten zwischen Scorpio (Andy Robinson), dem Psychopathen, und Harry Callaghan (Clint Eastwood), dem Polizisten. Scorpio ist Harrys Double, er intensiviert die Haltungen und Impulse, die in Harry selbst wirken, und setzt sie in Handlungen um. Scorpio bringt einen Schwarzen um; Harry steht in dem Rufe, ein Rassist zu sein. Von dieser Art finden sich viele Parallelen. Don Siegel unterstreicht die Ähnlichkeit der beiden Männer zudem noch durch die Verwendung von Parallelmontage. So in einer Szene, in der er zwischen den beiden Männern hin- und herschneidet, die an den Schußwunden leiden, die sie sich gegenseitig zugefügt haben. Am Ende des Films findet sich eine weitere parallelmontierte Szene: Harry hat die Grenze zwischen legaler Polizeiarbeit und psychopathischen Verhaltensweisen überschritten. Daß er sein Dienstabzeichen fortwirft, ist angemessen, denn er ist im Grunde von Scorpio nicht mehr zu unterscheiden.

Mit dieser eher "schwarzen" These über den Zusammenhang zwischen psychopathischer Gewalt und Gesellschaft korrespondiert eine komplementäre Richtung, die den Gangster als Sozialrebell romantisiert. Der Hintergrund ist fast ausnahmslos die Erfahrung von Armut und verllorener Identität. Die Rebellion läuft darauf hinaus, aus der Anonymität der Massen aufzutauchen und all jene Eigenschaften zu erwerben, die von geltender Mythologie hoch bewertet werden: schön zu sein, beachtet zu werden, sich alle Wünsche erfüllen zu können, intensive Erlebnisse zu haben usw. Einer der bekanntesten Versuche in diese Richtung ist BONNIE AND CLYDE (USA 1967, Arthur Penn), der das Leben der historischen Banditen Clyde Barrow und Bonnie Parker zum Vorbild hat. Beide stammen - im Film wie in der Wirklichkeit - aus ärmlichen, kleinbürgerlichen Verhältnissen. Dennoch sind sie sehr unterschiedlich. Während Clyde (Warren Beatty) kaum Phantasie hat und mehr aus der Notlage heraus zum Kriminellen wird, hat Bonnie (Faye Dunaway) zuviel Vorstellungsvermögen. Das Modell ihrer Tagträume sind Filme, und in Masturbationsphantasien flieht sie aus dem Elend ihrer ländlichen Umgebung. Als sie Clyde begegnet und dieser sie nicht als ein einfaches Objekt seiner sexuellen Bedürfnisse behandelt (in einer Art und Weise, wie Männer ihr sonst begegnen), ist sie bereit, nach einem Überfall, der eine emotionale Hochstimmung hervorruft und in gewisser Weise als Ersatz sexueller Vollzüge angesehen werden kann, sich ihm hinzugeben - doch er ist impotent.

In der Folge ziehen sie sich auf gewalttätige Aktionen zurück. Es hat den Anschein, daß Gewalttätigkeit eine Antwort auf ihre sexuellen Probleme und Teil ihres unerträglichen Wunsches danach geworden ist, eine Identität für sich zu definieren. Die Suche nach Identität hat Vorrang vor dem Realitätsprinzip und auch vor dem Lustprinzip. Bonnie und Clyde leben so in einer Art von Unschuld. Sie versuchen, Gefühle der Furcht und der Depression zu überwinden, Gewissensbisse dürfen keine Geltung erlangen.

Die Herrschaftsinstanzen der Gesellschaft, gegen die Bonnie und Clyde Sturm laufen, sind zum einen die Banken, die die arme Bevölkerung des Südwestens auslaugen (die Berufsbezeichnung der beiden lautet lapi-

dar: "We rob banks"). Zum anderen ist es die Polizei, personalisiert als ein besonderer Sheriff namens Frank Hamer (Denver Pyle). Er wird - als Repräsentant von Staatsmacht und Polizei - in einer Schlüsselszene lächerlich gemacht. Man hat ihn an das Auto der Bande gebunden, alle Banditen posieren mit ihm, es werden Photos gemacht. Bonnie sitzt ihm am nächsten, sie flirtet, zum Schluß gibt sie dem Ranger einen Kuß. Diese Szene ist, Hildebrandt folgend, ein erotischer Flirt mit der entthronten Vaterfigur, dessen einzige Antwort darin besteht, Bonnie ins Gesicht zu spucken. Clyde will den Polizisten mit nackten Händen umbringen, die anderen können ihn aber davon abhalten. Hamer wird in ein Boot gesetzt, festgebunden und in den Fluß hineingestoßen. Von großer Signifikanz ist die Entwaffnung des Polizisten. Symbolisch wird die Vaterfigur, die versucht hat, ihnen zu schaden, kastriert, indem ihr die Waffe genommen wird. Diese Vaterfigur wird umgekehrt schließlich Bonnie und Clyde auf hinterhältige Weise vernichten. Die Polizei verliert bei dem "Mord" an dem Gangsterpaar die Ehre, denn die -Polizei hat niedere Motive (Rache, Neid, Abgunst?).

H.P. Hildebrandt, der eine psychoanalytische Interpretation von BONNIE AND CLYDE vorgelegt hat, faßt seine Überlegungen zusammen: "Ich glaube, daß der Regisseur eine These darüber aufgestellt hat, wie sich Personen ihrer selbst versichern müssen gegen eine Gesellschaft, die dem Geld und dem Status einen falschen Wert zugeordnet hat. Er behauptet für seine Filmhelden, daß jedes Verhalten entschuldigt werden kann, wenn es dazu dient, die eigene Identität herzustellen. Er versteht, daß auf diese Art und Weise Gewalttätigkeit zu einem Ersatz für gefühlsmäßiges Wachstum und Gefühlsausdruck werden kann. Der Film behält aber immer den Hintergrund im Auge, der derartiges aggressives Verhalten hervorruft" (Hildebrandt 1967: 17). Mit anderen Worten und in unserem Kontext: Die Figur des unerklärten psychopathischen Gewalttäters ist umgewandelt worden in jemanden, der das Verständnis, ja sogar die Bewunderung der Zuschauer auf sich ziehen kann. Die früher als "pathologisch" bezeichneten Verhaltensweisen verlieren dieses Merkmal, die aus emotionalen Motiven stammende Gewaltanwendung wird uminterpretiert als Reaktion auf eine Gesellschaft, die diese Verhaltensweisen selbst erst hervorruft, weil sie in die Identität ihrer Mitglieder eingreift. Dennoch sind die Protagonisten der Geschichte von BONNIE AND CLYDE keine Opfer, sondern Täter.

Neuere Filme mit psychopathischen Protagonisten sind sich der Tradition, in der sie stehen, zumeist bewußt. Zu ihnen zählen Terrence Malicks BADLANDS (USA 1973) und Martin Scorseses TAXI DRIVER (USA 1976), in gewissem Maße auch Robert Altmans NASHVILLE (USA 1974), wobei in NASHVILLE der Junge mit dem Geigenkasten, Kenny (David Hayward), der auszog, die Unschuld einer Sängerin (Ronee Blakley), die die Werte des Kleinbürgertums repräsentiert (und besingt), dadurch zu retten, daß er sie umbringt, schon wieder hilflos und anachronistisch ausnimmt angesichts der realen Verhältnisse in der Musikerszene. Eines gilt für fast alle neueren Filme zum Thema: Im Bewußtsein, daß wir dazu neigen, diese Art von Killern zu romantisieren, haben die Filmemacher alle möglichen Mittel angewendet, um diese Neigung zu unterwandern oder zu "satirisieren" (die Satire kann das eine zeigen und das andere meinen). Am Beispiel: Auf der Basis der Lebensgeschichte von Charles Starkweather und Caril Ann Fugate ist BADLANDS eine Meditation über den Kult des Psychopathen. Ganz anders als die meisten anderen Filmemacher, die sich bemühen, den Zuschauer kinetisch in das Handlungsgeschehen hineinzuziehen, hält uns Malick in großer Distanz von Kit (Martin Sheen) und Holly (Sissy Spacek), den beiden Protagonisten. Die bedächtige Gangart, der langsame Rhythmus des Films, die kunstvollen Bildkompositionen, die abstrakte Begleitmusik von Carl Orff und Erik Satie, insbesondere Hollys Erzählung der Geschichte, die das Vokabular der Groschenhefte benutzt - das sind alles stilistische Mittel, mit denen Kontrast hergestellt und Distanz vergrößert wird. Vor allem mittels dieser Erzählstrategie wird die dumpfe, an die Psychologie von Comic-Strip-Figuren gemahnende Gefühllosigkeit der beiden Protagonisten zum Ausdruck gebracht.

Wie schon der Titel nahelegt, ist Malick vor allem an dem Einfluß interessiert, den die Umwelt auf seine Personen ausübt. Er faßt sie aber nicht als Rebellen auf, sondern als logische Produkte einer geistig und moralisch (und natürlich auch ökonomisch) verarmten Kultur. Kit und Holly sind so "normal" wie jede andere Figur in dem Film auch. Kit ist sogar ein Sprachrohr bürgerlicher Wertvorstellungen. Schon Bonnie in BON-

NIE AND CLYDE träumte davon, die kriminelle Karriere aufzugeben, ein Häuschen zu kaufen, zu heiraten und Kinder zu haben.

Malick macht in BADLANDS eines sehr deutlich: Kits Motivation ist teilweise dadurch zu erfassen, daß er der Anonymität der Massen zu entfliehen trachtet. Für Polizisten und Nationalgardisten, die ihn jagen mußten, wird er zum Helden. Er hält eine Pressekonferenz ab (auf der er erklärt, Eddie Fisher sei sein Lieblingssänger!), und er verteilt Dinge aus seinem persönlichen Gebrauch als Souvenirs. Mit allem diesem korrespondiert die Ähnlichkeit des Kit-Darstellers Martin Sheen mit James Dean. Sheen imitiert sogar an einer Stelle die bekannte James-Dean-Pose aus GIANT, die Flinte auf beiden Schultern, die Arme darüber gelegt, wie eine Kreuzigung, das Ganze aus leichter Untersicht vor hellem Himmel. Auch mit derartigen Mitteln konterkariert Malick unsere Bereitschaft, mit dem Außergesetzlichen zu sympathisieren, selbst wenn er ein Psychopath ist.

### **Der nicht mehr integrierbare Kriegsheimkehrer**

In der Wohnung des von Robert DeNiro gespielten Taxifahrers Travis Bickle (TAXI DRIVER, USA 1976, Martin Scorsese) hängt ein Schild, das als Motto zum Film und zu der urbanen Wirklichkeit stehen kann, die der Film beschwört: "One of these days I'm gon-na get disorganized." Die Psychopathie (oder Soziopathie) des Protagonisten ist das Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse in der Stadt, die soziale Bindungen, Verpflichtungen und Zuwendungen nur noch in den Modi der Gewalt und der Sexualität (die so nur als eine andere Seite der Gewalt erscheint) möglich macht. Begierde und Geschäft schaffen letzte Beziehungen, dahinter steht nur die Einsamkeit: "Ich bin Gottes einsamster Mann", sagt Travis einmal. Auch da, wo andere Möglichkeiten wären - beispielsweise existiert unter den Taxifahrern eine rudimentäre Form von Kollegialität -, drehen sich die Gespräche fast ausschließlich um Vergewaltigung, Promiskuität, Überfälle, Angst. Sogar in friedlich scheinenden Bürgern schlummert der Haß; einmal wird Travis zufällig Zeuge, wie ein Bandillero einen kleinen Laden überfällt, das Geld will er; Travis erschießt ihn, er ist selbst überrascht, daß er tatsächlich bereit ist, die Waffe einzusetzen; bevor die Polizei kommt, sucht Travis das Weite. Nun, in einer der verstörendsten Szenen des ganzen Films, übt der schwächliche alte Mann, der den Laden führt, seine Privatrage an dem inzwischen wehrlosen vorherigen Täter: In einem Ausbruch aberwitziger Wut, mit haßverzerrtem Gesicht, schlägt der alte Mann auf die Leiche ein, ihr alles das an Zerstörungslust und unbarmherziger Rache zuwendend, was sonst nicht ausgelebt werden darf.

Travis ist im Krieg gewesen, in Vietnam, bevor er den Job als Taxifahrer angenommen hat. Er fährt nur nachts, und er fährt auch in den Vierteln von Harlem oder der Bronx, wo sich viele seiner Kollegen nicht mehr hintrauen. Mit Medikamenten hält er sich wach. Freunde hat er keine, sein einziges Freizeitvergnügen ist, daß er ab und zu in ein Pornokino geht. Wie er von der Stadt lebt und - als Taxifahrer - die ganze Stadt sein Lebensraum ist, in dem er sich orientieren, ernähren, verteidigen muß, so ist die Stadt das Objekt seines Hasses. Dem Präsidentschaftskandidaten, den er zufällig einmal mit seinem Wagen fährt, schlägt er vor: "Wenn ich durch die Stadt gehe, bekomme ich Kopfschmerzen... Der Präsident sollte die Stadt abbrennen... oder in einem großen Klo einfach runterspülen." Obwohl er in der Stadt lebt, ist es die Stadt, die ihn kaputt macht - diese Umgebung, die nichts Humanes mehr zuläßt, ein feindlicher Dschungel, der sich vom Krieg in Vietnam unter dem Aspekt kaum unterscheidet.

Travis beginnt, die Voraussetzungen für seine große Abrechnung zu schaffen ("Hier ist einer, der sich wehrt!"): Er deckt sich mit diversen Revolvern und Messern ein; regelmäßig trainiert er seine körperlichen Eigenschaften mit Konditionsgymnastik, seine Schießfertigkeiten auf dem Schießstand; am Ende steht er sich selbst im Spiegel gegenüber, kontrolliert sein nicht-verbales Ausdrucksverhalten und führt Quasi-Dialoge, übt schließlich die unmittelbare kämpferische Aktion. Daß diese Übungen vor dem Spiegel stattfinden, ist

eine Anspielung auf die verborgene Selbstmordabsicht einer Person, deren Leben ausschließlich "auf einen Punkt fixiert" ist und die "nie eine Wahl gehabt" hat. Das einsame Spiel vor dem Spiegel dient nicht nur dazu, Selbstkontrolle einzuüben, sondern auch dazu, sich selbst als das eigentliche Ziel der Handlung auszuprobieren. Die Überwindung der Angst vor Konflikt und Tod ("Du bist tot!", sagt er zu sich selbst im Spiegel) ist zudem eine Anspielung auf seine Kriegserfahrungen. Travis' Rücken ist von tiefen Narben verunstaltet, Zeugnisse von Verwundungen, die er sich im Krieg zugezogen hat; und noch ein weiteres legt nahe, daß für ihn der Krieg wieder ausgebrochen ist: "Ab heute beginnt die totale Mobilmachung", sind seine Worte, mit denen er die Vorbereitungen für seinen Amoklauf beginnt. Auch in DIRTY HARRY ist Scorpio Vietnam-soldat gewesen; wenn er seine Militärschuhe putzt, wird damit angedeutet, daß auch er wieder zurück in "Vietnam", im Krieg ist. Die rituelle Vorbereitung des Amoklaufs weist diesen als etwas Mythisches/Mystisches aus und ist im übrigen auch schon in Irving Lerner's MURDER BY CONTRACT (USA 1958) dargestellt worden.

Die schließliche "Reinigung" in Form eines unbeschreiblichen Blutbades ist genauso abstrus und abstrakt wie die Motive, die dahin geführt haben: Nachdem Travis zunächst versucht, den Präsidentschaftskandidaten (in einer symbolischen Tat) zu erschießen, dabei aber von den Leibwachen entdeckt wird, schießt er ein zwölfjähriges Mädchen (Jodie Foster), das er zufällig kennengelernt hatte, aus einem Stundenhotel heraus. Das Mädchen, das vom Land kommt und seinen Eltern weggelaufen war, ist in der Stadt in den Teufelskreis der sexuellen Ausbeutung geraten - ohne dies zu verstehen oder zu reflektieren. Als Travis in einem Gespräch versucht, sie davon zu überzeugen, daß sie nach Hause gehöre, sie solle zur Schule gehen und mit Jungs flirten, wirft sie ihm Spießigkeit vor. Er entgegnet, sie sei völlig verdreht; er halte schließlich seine "Muschi nicht einem Haufen von Killern, Dealern und anderen Arschlöchern" hin; das Mädchen versteht nichts, es bringt das Gespräch auf die Bedeutung von Sternzeichen.

Auch die Durchführung der Tat selbst erinnert an einen rituellen Vollzug: Travis hat sich die Haare geschnitten wie ein Irokese auf dem Kriegspfad; äußerlich legt er so seine besondere Situation als einer, der - wie ein Kamikazeflieger - mit äußerstem Einsatz für ein Ziel zu kämpfen bereit ist, aus. Gebrochen wird die eisige Ernsthaftigkeit erst, als die Polizisten in das Zimmer des Mädchens kommen; Travis sitzt blutüberströmt auf dem Bett; mit ironischem Blick legt er sich den Finger an die Schläfe und symbolisiert den tödlichen Schuß.

Das Ende des Films weist zurück auf die Motive, die psychopathische Mörder - unserer These folgend - so publikumsattraktiv gemacht haben. Travis ist von der - konservativen - Presse zum Helden hochstilisiert worden. Der Film selbst spielt darauf an, mit welchem Hintergrund und mit welchen Motiven der Psychopath unter Umständen eine Identifikationsfigur sein kann (auch dieses reflexive Moment zeichnet den TAXI DRIVER als eine der modernen Versionen des Motivs aus): Er verkörpert nicht nur oft konservative Grundorientierungen, sondern darüber hinaus das verzweifelte Wunschbild einer Person, die gegen alle Frustrationen und Entfremdungen ihre Selbstachtung und Identität zu wahren versucht. Der Hintergrund ist typischerweise die moderne Wirklichkeit der Stadt, der Industrie und des Krieges.

Was im Hollywoodfilm eine zeitgenössische Wendung ist (das Motiv des nicht mehr integrierbaren und möglicherweise immer gefährlichen Kriegsheimkehrers), hat nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland schon eine Entsprechung gehabt, wenngleich der Amokläufer selten vertreten ist. Die historische Nähe des Krieges macht es möglich, hier schon sehr früh einen Typus des psychopathischen Mörders auszuentwickeln, dessen Motive lebensgeschichtlich in den Krieg zurückverweisen. Nicht eine mehr oder minder stereotype Mutter ist wie im Hollywoodfilm der dreißiger Jahre für das Tun des Mörders verantwortlich, sondern vielmehr die zur Unmenschlichkeit erziehende Wirklichkeit des Krieges. Ein signifikantes Beispiel ist Peter Pemas' VIELE KAMEN VORBEI (BRD 1955/56). Peter Pemas: "Der Mörder war jemand, der in den Bombennächten Kinder an sich drückte, um sie zu beschützen; später hat er sie zu fest an sich gedrückt, hat sie dabei getötet. Es war kein übler Kriminalstoff; es ging uns um die Hintergründe, die Sozialpsychologie dieses jungen Man-

nes. Auf künstliche Spannungen haben wir bewußt verzichtet" (zit. n. Kurowski/Meyer 1981: 51). Ganz im Gegenteil: Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird von der Detektivgeschichte weggelenkt, die Motive des Mörders (Harald Maresch) geraten in den Vordergrund. "Gleich zu Beginn des Films sehen wir ihn in einer Wohnung, und eine Sprecherstimme sagt: 'Dieser junge Mann, der da schläft, dieser Schauspielschüler, Wölfchen rufen ihn alle, das ist der Mörder'" (ebd., 51). Der Mörder selbst verdient unser Mitleid, eigentlich ist er ein ganz harmloser und freundlicher Junge. Er hatte das Unglück, in eine Situation hineinzugeraten, in der seine hilflose Hilfsbereitschaft in ihr Gegenteil umschlagen konnte. Eigentlich ist er eine tragische Figur [19].

Obwohl VIELE KAMEN VORBEI kein finanzieller Erfolg war, hat Robert Siodmak 1957 einen ähnlichen Stoff angegangen, der noch schärfer den Zusammenhang von Geschichte, politischer Herrschaft und Psychopathologie herausarbeitete. Die Grundlage von NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (BRD 1957) war der reale Fall des Bruno Lüdke (im Film dargestellt von Mario Adorf). Dieser wirkliche Hintergrund des Films hat verschiedene Aspekte: "Zunächst der psycho-pathologische: ein Geisteskranker begeht über hundert Morde an Frauen des verschiedensten Alters (...); dann der kriminalistische: zwölf Jahre lang sieht die Polizei nicht einmal einen Zusammenhang, bis ein Kommissar das ganze grauenvolle Ausmaß des Falles aufdeckt. Schließlich die politische Seite: die Entdeckung des Massenmörders fällt in das Jahr 1944; das Reichssicherheitshauptamt der SS sieht hier eine Chance, die Liquidation Geisteskranker zu popularisieren; höhere Instanzen wittern dagegen die Gefahr, die dem Ansehen der staatlichen Ordnung droht - also wird der Mörder ohne Gerichtsverfahren liquidiert, werden Mitwisser beseitigt oder abgeschoben" (Patalas 1957: 155). Sehr früh verwies dieser Film also auf ein Kapitel der nationalsozialistischen Gesundheitspolitik, das bis heute im Dunkeln liegt und das nur mühsam diskutiert werden kann. Die Grundkonstruktion: Ein psychopathischer Mörder gerät in die Hände eines Systems, das selbst nach den kühlen Kalkulationen psychopathischer Bürokraten arbeitet. Hier tut sich der eigentliche Wahnsinn auf, der Psychopath hat nurmehr die Funktion, als Auslöser die Unmenschlichkeit der damaligen Rechts- und Gesundheitsbehörden hervorzurufen und nach außen zu kehren. Implizit wird damit auch gesagt, daß der Täter zugleich ein Opfer ist und daß er eigentlich Mitleid verdiene. Die Momente von Aktivität und Rebellion und Selbstbehauptung, die den amerikanischen Film-Psychopathen zukommen, fehlen bei diesen deutschen Varianten; was aber bleibt, ist die Tatsache, daß die gestörte, infantile und antisoziale Person des Psychopathen den Kristallisationspunkt einer Sozial- oder Kulturkritik bildet - die mittelbar in der Interaktion mit dem Zuschauerwissen und den darin einbezogenen Perspektivierungen wirksam wird.

Der kriminelle Psychopath bildet in einem Maße für die Filmemacher ein Problem, wie es der klassische Gangster nie gewesen ist. Seine besonderen Eigenschaften machen es so schwer, sich mit ihm zu identifizieren (wenn man voraussetzt, daß es ein elementares Ziel des kommerziellen Erzählkinos ist, Identifikationsmuster herzustellen). Um dieses Problem zu lösen, wurden verschiedene Möglichkeiten abgerufen: Zunächst zeigte man den Psychopathen in den Mustern des klassischen Gangsterfilms; zusätzlich wurde er mit seelischen Konflikten verbunden, insbesondere dem Mutterkomplex auf der Grundlage einer vulgären Version der Psychologie Freuds. Am Ende der fünfziger Jahre gingen diese Verfahren zurück; der Psychopath wurde zu einem existentialistischen Helden, der gegen die konformistischen Forderungen der modernen Gesellschaft aufbegehrt. Er ist ein Antiheld. (Antihelden sind auch die psychopathischen oder merkwürdigen Kinder, die zu unbeschreiblichem - und rational nicht mehr begründbarem - Tun in der Lage sind wie etwa die dreizehnjährige <Rynn Jodie Foster> in THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE, Frankreich/Kanada/Schweiz 1977, Nicolas Gessner.) Aus Opfern werden Täter, das ist nicht nur im Kriminalfilm ein immer akuterer Thema. Dies ist zugleich der Hintergrund für die neuen Erscheinungsweisen psychopathischer oder soziopathischer Verhaltensweisen im Film. Wenn es schon die Bedingungen erfordern, daß einer "verrückt" sein muß, der gegen die geltenden Verhältnisse aufbegehrt, dann ist dies zugleich ein minimaler Anlaß, Sympathie zu erregen. Mitte der siebziger Jahre gerieten die Erzählkonventionen mehr und mehr in Frage, insbesondere auch die, die mit den psychopathischen Protagonisten verbunden waren. Vor al-

lem die sozioökonomischen, die sozialen und historischen Gegebenheiten, innerhalb derer die Psychopathen handeln, kommen mehr und mehr zur Sprache.

Bis heute aber basieren alle diese Geschichten auf einem Katalog von Eigenschaften des "irren Mörders": Seine Unberechenbarkeit, seine Gefährlichkeit und Rücksichtslosigkeit, das Fehlen aller Motive, das plötzliche Übertreten in den Bereich pathologischer Verhaltensweisen können immer in Form von Geschichten ausgearbeitet werden. Auch dann, wenn Gründe und Bedingungen eingeführt werden: Es ist nur dieser eine, der zum Psychopathen wird; viele andere, die unter den gleichen Umständen leben, tun es : nicht. Das Warum bleibt also letztlich unbeantwortet, so daß der Film-Psychopath bis heute an das stereotype Urteil über den gefährlichen Geisteskranken angeschlossen werden kann.

### **"Warte, warte nur ein Weilchen..."**

Neben dem Gangsterfilm steht noch ein anderes, genreübergreifendes Motiv, in dem immer wieder psychopathische Mörder auf der Leinwand in Szene gesetzt worden sind und das wesentlich die Bilderwelt des Psychopathen mitbestimmt hat: psychologische Dramen, die sich um Frauenmörder, Massenmörder und Kindesmörder drehen. Ein frühes und wegweisendes Exempel ist Alfred Hitchcocks THE LODGER (Großbritannien 1926). Er basiert auf dem Jack-the-Ripper-Mythos und schlägt zum ersten Mal Hitchcocks Generalthema von dem Mann an, der - völlig unschuldig - mit einer fremden kriminellen Identität belastet wird. Die Geschichte spielt in London. Fast alle Filme, in denen Psychopathen auch dieser Motivgruppe eine Rolle spielen, sind Stadt-Filme; die Dschungelhaftigkeit, die Anonymität, die Hektik und (paradoxiertweise) Einsamkeit - das sind die wesentlichen Eigenschaften, die diese Städte haben; ihre Namen sind eigentlich irrelevant, die Filme spielen in "der" Stadt. London also, ein Frauenmörder geht um. Die Motive des Mörders sind im Dunkeln. Dennoch scheint er gewissen Regeln und Mustern zu folgen, er mordet nur Frauen, genauer: nur Blondinen, und er tötet immer nur dienstags. Immer trägt er ein schwarzes Cape und einen schwarzen Koffer, dessen Inhalt unbekannt ist. Ein Mann (Ivor Novello) zieht bei einer Familie zur Untermiete ein. Er trägt ein schwarzes Cape, er hat einen dunklen Koffer dabei. Ist er der Mörder? Erst ganz am Schluß stellt sich heraus, daß er selbst einer von denen gewesen ist, die besonders intensiv nach dem Täter gesucht haben, seine Schwester zählte zu dessen Opfern.

Faszinierend an THE LODGER ist die Tatsache, daß sich hier bereits fast alle Elemente finden, die ikonographisch auch später noch dazu dienten, das Publikum zu ängstigen, so daß das Auftreten des unberechenbaren und unbekannten Mörders, der nach Plänen handelt, die keinem bekannt und rätselhaft sind, um so erschreckender sein muß. Es ist fast immer neblig, ein tiefer Nebel; die Orientierung in der Stadt ist fast unmöglich. Es ist Nacht. Irgendwo, aber man kann es nicht sehen, geht auch der Mörder fast ziellos umher, er taucht auf, verschwindet wieder. Jeder, der in den kleinen "Raum", den die Kamera erfaßt, eintritt, kann gefährlich sein. Der Raum ist für die Wahrnehmungsorgane geschlossen, wir wissen aber, daß er tatsächlich offen ist. Einen Schutz gibt die Begrenztheit des Raumes nicht, ganz im Gegenteil. Man könnte die Gestaltung der Umwelt als eine Metapher oder eine Chiffre für die beängstigende Orientierungslosigkeit der "Normalen" ansehen; alle sind dem Mörder potentiell ausgeliefert, einen Schutz gibt es nicht. Angst stellt sich ein, die Atmosphäre wird immer gruseliger, die Angst der Protagonisten und der Zuschauer prägt ihre Wahrnehmungen; das Sehen enthält eine Kette von Projektionen und Entwürfen von dem, was sich - zeitlich und räumlich - hinter dem verbirgt, was man sieht. Die materiale Begrenzung des Raumes ist eine Entgrenzung des gleichen Raumes zu einem Feld der Phantasiebetätigung. Im Nebel kann ein "Realtraum" stattfinden. THE LODGER unterstützt dieses noch. In einer Beschreibung von Robert Harris und Michael Lasky: "Dank ingenieüser Ausleuchtungstechniken geistern suggestive Schatten durch den Film, und besonders entnervend ist die Lynchatmosphäre gegen Ende des Films, wenn der Mob dem in Handschellen an einem Eisengitter hängenden Mieter (das Bild evoziert eine Kreuzigung) ans Leben will" (Harris/Lasky 1979, 32). Die Inszenierung versinnbildlicht und materialisiert die Wahrnehmung von Menschen, die dem Horror einer Situation

ausgesetzt sind, in der ein psychopathischer "Jemand" herumirrt und nach neuen Opfern sucht. Die Umgebung ist nicht realistisch, sondern einer aus Angst entwickelten Interpretation von Umgebung nachgebildet. Das charakterisiert den Mörder mehr als das, was man positiv über ihn in Erfahrung bringt.

Einen anderen Weg ging Fritz Lang 1931 in seinem Film *M - MÖRDER UNTER UNS*, nachdem er sich "lange mit Psychiatern und Psychoanalytikern über die Mentalität von Triebtätern unterhalten" hatte (Lang 1963, 124). Auch dieser Film spielt in der Stadt, Berlin, 1930. Ein Mann (Peter Lorre) lockt kleine Mädchen in entlegene Gegenden der Stadt, mißbraucht sie, tötet sie schließlich. Die Bevölkerung ist aufgebracht, Eltern sind in Aufregung. Die Polizei ist macht- und ratlos (bereits hier das Motiv der Polizei, die vor einem Rätsel steht und selbst ratlos ist). Durch einen Zufall finden die in einem Syndikat organisierten Verbrecher Berlins den Täter, sie halten Gericht über ihn. Erst ganz zum Schluß kann die Polizei eindringen, der Kindermörder wird vor ein ordentliches Gericht gestellt werden. Die Perspektive, unter der *M* erzählt ist, ist völlig konträr zu den in *THE LODGER* und vielen anderen Filmen über Massenmörder vorherrschenden: Das Mitleid richtet sich auf den Mörder. Dieser beschreibt sich in der Gerichtsverhandlung vor dem Verbrecherkartell als eine gespaltene Persönlichkeit, die ihr eigenes mörderisches Alter ego nicht verstehen kann und unter sich selbst leidet. Peter Lorre, der sich später oft den psychisch gestörten, der Lage nicht gewachsenen, schwachen Rollen gewidmet hat, ist bereits in *M* überfordert. Er ist nicht das wilde Tier im Großstadtdschungel, nicht der kaltblütige und unberechenbare Mörder (wie ihn die Filme zeigen), sondern vielmehr ein Geetzter, ein Geschlagener, in sich selbst Zerrissener, er hat Angst. Die Krankheit macht ihn nicht zu einer reißenden Bestie, sondern zu einem bemitleidenswerten Kleinbürger auf Abwegen - unter denen er selbst leidet. Er steht im Kampf gegen eine höhere Gewalt, die aus ihm selbst kommt und gegen die er nichts ausrichten kann. Damit wird er zu einer tragischen Figur, die Mitgefühl auf sich zieht.

Die Beweggründe des psychopathischen Massenmörders entziehen sich jeder rationalen Alltagsdeutung. Um so offener ist der Typus dieser Figur darum für Interpretationen, die in ihm Motivationen aufdecken, die ein Schlaglicht werfen auf die psychologische Situation der modernen Welt. Ein Beispiel dafür ist *PEEPING TOM* (Großbritannien 1959, Michael Powell), die Geschichte eines Mannes (Karlheinz Böhm), der mit der Kamera die Mädchen, die er aufnimmt, zugleich umbringt und dabei noch den Ausdruck der Todesangst auf dem Gesicht seiner Opfer festhält. In seiner Kindheit hatte der Vater ihn als Versuchskaninchen für Experimente über (Todes-)Angst mißbraucht. *PEEPING TOM* ist ein Film über Voyeurismus und Kino, "ein bis in die letzte Konsequenz verfolgtes Spiel mit der Lust an der Angst, das den Zuschauer einbezieht, ihn zum Komplizen macht, ihn mit schmerzender Schärfe und schwarzem Hohn seine eigene Situation als Voyeur vor Augen führt" (Banz 1980, 125). Genausowenig wie der Hauptdarsteller in *PEEPING TOM* ikonographisch als Psychopath zu erkennen ist, ist in *DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE* (BRD 1973, Ulli Lommel) Kurt Raab als Massenmörder Haarmann in irgendeiner Weise von den Menschen seiner Umgebung abgehoben. Der Schwerpunkt des Films liegt weniger auf der Figur des Haarmann als vielmehr auf der Beschreibung einer historischen Situation, die den Massenmörder, den Menschenschlächter erst hervorbringt. In diesem Sinne ist Haarmann die Verkörperung der Gefühle, die der eine dem anderen in einer Zeit der wirtschaftlichen Not entgegenbringen kann. Der Spielraum: Nachkriegszeit (der reale Haarmann hatte in den zwanziger Jahren gelebt), Hunger, Schwarzmarkt. Haarmann ist homosexuell, er lockt Strichjungen in seine Wohnung, ermordet sie, ihr Fleisch bringt er auf den (schwarzen) Markt. In dieses Tun eingewoben: Motive der amour fou, der todbringenden Liebe. Für Haarmann ist der Mord eine Form der Inbesitznahme.

## **DAS GESICHT DES PSYCHOPATHEN**

Eine zentrale Rolle in den Vorstellungsbildern über psychisch Kranke spielen deren nonverbale Verhaltensweisen. Das Gesicht der depressiven Frau - blauunterlaufene Augen, die den Blickkontakt fliehen, die Haare



wirr und durcheinander - zählt genauso dazu wie die Bildvorstellung des religiös-entrückten Phantasten mit dem glasigen, starren Blick, der sich in einer anderen Welt wähnt.

Manches Detail der Darstellung psychisch Kranker scheint der Realität selbst abgelauscht zu sein. Ekman und Friesen filmten 1969 eine schwer depressive Frau und stellten fest, dass Bewegungen und Ausdrucksweisen des Kopfes "ein bewusstes 'Mir-geht-es-gut' der Patientin" übermittelten, während Haltung und Bewegungen des Körpers das Gegenteil mitteilten. Insbesondere die Botschaften über emotionale Befindlichkeit widersprechen einander, sind nicht kongruent - und stellen die Instabilität dessen, was geschieht, im Schauspiel aus. Die Anforderungen an die Ausdruckskontrolle des Spiels ist ungemein hoch.

Gerade die Doppeldeutigkeit wandert in das Schauspiel professioneller Akteure ein. Ein Musterbeispiel ist Gena Rowlands' Darstellung einer mehrfach in die Krankheit abgleitenden jungen Frau in John Cassavetes' berührendem Film *EINE FRAU UNTER EINFLUSS* (*A WOMAN UNDER THE INFLUENCE*, USA, 1974). Bemerkenswert ist die berühmte Szene am Ende Films: Die ganze Familie hat sich wie zu einem Tribunal versammelt, um festzustellen, ob die Therapie in der Anstalt geholfen hat oder nicht. Unter dem allzu großen Druck bricht die Heldin erneut zusammen. Ihr von Peter Falk gespielter Mann fängt sie auf und schickt die Familie nach Hause. Noch deutlicher ist das gleichzeitige Ausspielen zweier Emotionen in Szenen aus der Mitte des Films. Rowlands gelingt es hier, jeder Interaktion noch ein zweites Moment - einen Impuls des Begehrens, der Flucht, des Spitzbübischen, der schieren Verzweiflung - beizugeben, das immer zeigt: Diese Frau agiert unter höchstem Druck und unter dem Vorzeichen wechselnder und widersprüchlicher Interaktions- oder Kommunikationsziele. Ein anderes, nicht weniger komplexes Beispiel ist die Rolle, die Hannelore Elsner in Oskar Roehlers *Die Unberührbare* (Oskar Roehler, BRD, 2001) als eine Grenzbewegung zwischen Leben- und Sterbenwollen auslegt. Wiederum ist vieles vermittelt durch widersprüchliche Informationen in den verschiedenen Ausdruckskanälen.

Es sind also reale Besonderheiten und Disharmonien des Verhaltens psychisch Kranker, die im Film aufgenommen und umgewandelt werden. Das Spektrum reicht von realistischer Verwendung bis hin zur Ersetzung von in der Realität nachweisbaren Unterschieden und Kontrasten mit künstlichen Verhaltensweisen, die mittlerweile eine eigene Existenz als "Muster des Wahns" in den Medien führen. Dabei entsteht der Eindruck einer widersprüchlichen Aussage - eine Information wird von einer anderen überlagert, so dass sich beider Modus verändert. Manchmal sind es Anzeichen der Hysterie, wenn Regeln der Ziemlichkeit übertreten werden: In John Cassavetes' *GESICHTER* (*FACES*, USA, 1968) bricht die hysterisch erregte Ehefrau immer wieder in schreiendes Gelächter aus, wenn sie z.B. ihrem Mann von Oralsex erzählt. Manchmal sind es ganz unmotiviert auftretende Brüche zwischen Verhaltensregistern wie in Claude Chabrols *DIE PHANTOME DES HUTMACHERS* (*LES PHANTOMES DU CHAPELIER*, Frankreich, 1982), in dem der zutiefst bourgeois-formale Held immer wieder in sardonisch-irres Kichern oder auch in ein kindisch-überdrehtes Selbstgespräch verfällt, sobald er sich unbeobachtet glaubt.

Im Kino der 1950er und 1960 Jahre ist der "flackernde Blick" ein allgemeines Kennzeichen irrsinniger Wissenschaftler.

Offene Kontraste zwischen der verbalen Zuwendung und der gleichzeitigen nichtverbalen Abweisung werden insbesondere zur Charakterisierung des ärztlichen (Anstalts-)Personals benutzt. Ein besonders deutliches Beispiel ist Louise Fletcher als Schwester Ratched in Milos Formans Verfilmung von *EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST* (*ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST*, USA, 1975). Sie versichert ihre Patienten immer wieder ihrer fürsorglichen Gefühle. Doch das bewundernswert ausdrucksvolle Gesicht der Schauspielerin lässt den Zuschauer (und die Patienten) genau das Gegenteil erkennen.

Die meisten Inhaltsanalysen von massen- oder populärkulturellen Inhalten sprechen dafür, daß Informationen über die psychischen Zustände von Filmfiguren in großer Eindeutigkeit, Überprägnanz und Homogenität gegeben werden und daß sie sich deutlich vom Ausdrucks-Verhalten realer Personen unterscheiden. Darstellungen von Geisteskranken in den Massenmedien unterstreichen die bizarren Symptome, kennzeichnen den „Irren“ als unkontrolliert und der allgemeinen Verhaltensnorm nicht angepasst. Schon 1961 berichtet Nunnally, dass die Information bezüglich der Vorstellung ‚anderer‘, Geisteskranke blickten und agierten in einer vom „Normalen“ abweichenden Art und Weise, in einem Sample von Beispielszenen 89mal gegeben werden. Von diesen 89 Informationen bestätigten 88 die Annahme, d.h. es wurde darauf hingewiesen oder nahegelegt, dass solche Personen tatsächlich 'anders aussehen und handeln'.

In Fernsehspielen z.B. betritt die kranke Person die Bühne glasigen, starren Blicks, den Mund weit aufgerissen, unzusammenhängende Sätze murmelnd, hemmungslos lachend und ähnliches mehr. Selbst in einem Zustand schwacher Störung, etwa neurotischer Phobie oder Zwangsvorstellungen, wird der Betreffende in Mienenspiel und Gesten exzentrisch dargestellt. An diesem Darstellungsstil hat sich bis heute nichts geändert.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Kontext die gestischen und mimischen Eigenheiten der psychopathischen Mörder. Sie haben sich sehr weit von einer realen Ausdruckskunde psychischer Krankheit entfernt, bilden eine eigene Ausdrucksemlematik und gehören zu den Genre-Signalen. Allzu auffallend sind die Muster, mit denen dem Zuschauer signalisiert wird, daß der Psychopath Alltagsregeln der Interaktion in einer signifikanten Art und Weise mißachtet. Er ist ein Störer und verunsichert alltägliche Situationen, indem er sie mit abweichenden, "unnormalen" und beunruhigenden Verhaltensweisen durchsetzt. Die anderen der Handlung können nicht mehr sicher sein, wer er ist und ob er überhaupt gestört ist. Ein Schluß, den der Zuschauer aus diesen Eigenheiten ziehen kann und der für die Erwartbarkeit dessen, was und wie es geschehen mag, von höchster Bedeutung ist, ist die Warnung: Störer sind "nicht zurechnungsfähig".

Dies ist ein Warnsystem, das der Film entwickelt hat, um dem Zuschauer das Schlimmste als wahrscheinlich nahezulegen. Zwar hat die empirische Forschung zur nicht-verbalen Kommunikation tatsächlich zahlreiche Unterschiede zwischen den mimischen, gestischen, posturalen usw. Verhaltensweisen gestörter und nichtgestörter Personen festgestellt, doch sind solche gestisch-mimischen Extraordinaritäten, wie sie vor allem im Horror- und im Serienkillerfilm auftreten, sicherlich genrespezifische Fiktionen, gehören zum Schauspielstil der Genres. Die Rollenfigur des (gefährlichen) "Irren" ist so gleich doppelt abgesichert - durch seine Stellung im Personalgefüge der Geschichte, aber auch durch die Besonderheit seines Ausdrucksverhaltens, Auftretens und seiner Interaktionsweise im mikrostrukturellen Bereich. Er ist dadurch überdeutlich als "nicht-normal", irritativ und blockierend, als unberechenbar usw. gekennzeichnet [20].

Ein nahezu prototypischer Fall ist bis heute das Mienenspiel Klaus Kinskis, der in den zahlreichen Edgar-Wallace-Verfilmungen der 1960er Jahre den geistesgestörten Handlanger der Bösen verkörperte. In einer Besprechung des Wallace-Films Nr. 23 (Alfred Vohrer, DIE BLAUE HAND, BRD 1967, Alfred Vohrer) heißt es: "Durchs grausige Irrenhaus geifern Schauerfratzen, der Irrenarzt läßt Schlangen und Ratten los, und einer entspringt: Klaus Kinski. Kinski eskaliert den Film zum totalen Schrecken - er spielt eine Doppelrolle. Mit bänglichem Singsang und unheilvollem Starrblick verkörpert er den ersten und zweiten Sohn des dritten Earls of Emerson" (*Der Spiegel* 22, 1967, zit. nach Pauer 1982, 36).

Kinski verletzt gestisch und mimisch viele Regeln, die normalerweise Interaktionen unterlegt werden können. Dies beginnt - und dies ist vom Bild her am deutlichsten - mit der Art und Weise, wie er sich mit seinen ruhelos die Situation absuchenden und fixierenden Augen in Kommunikationssituationen orientiert und mit der Art und Weise, in der er umgekehrt die Augen als Ausdrucksmittel benutzt. Oft - und in Schlüsselszenen kulminiert dies - setzt er ein gefährlich-fixierendes "Drohstarren" ein. Er hat dann die Augenbrauen hochgezogen, aber ganz und gar nicht in der freundlichen Art, mit der man jemanden begrüßt. Obwohl es konven-

tionellerweise - im Film wie im Leben - gefordert ist, den Blickkontakt, der zur Eröffnung der Interaktion so wichtig ist, abubrechen, wendet Kinski den Blick nicht ab. Aus den Forschungen zur nonverbalen Kommunikation ist bekannt, wie es beunruhigend es ist, wenn jemand in einem Gespräch die Augen nicht ab und zu abwendet (Scheff 1973, 25).

Die gleiche Beunruhigung stellt sich beim Beobachten von Kinskis Verhaltensweisen ein: Es ist, als wolle er die Person, mit der er interagiert, bannen und fixieren - ähnlich einer Schlange, die ihr Opfer mit starrem Blick aus lidlosen Augen zu unkontrollierter Bewegungslosigkeit verdammt, bevor sie zuschnappt und das unglückselige Opfer ihrer Fixation verschlingt. Kinskis Blick ist von keinem Lächeln begleitet. Die Augenlider bewegen sich nicht. Die Lippen sind zu einem Strich zusammengezogen. Kinski wird zum vollkommen unfreundlichen Menschen. Er ist nicht etwa wütend. Die Augenbrauen sind nicht zusammengezogen. Nein, er bewegt sich vielmehr in Kommunikationssituationen wie jemand, der seines eigenen Willens nicht mächtig ist, wie ein ferngesteuertes Medium, ein Hypnotisierter, ein Schlafwandler. Damit mißachtet er wiederum elementare Regeln der Interaktion. Er ist - mit normalem Alltagswissen - nicht zu klassifizieren, ihm gegenüber kann man sich nicht planvoll-vernünftig verhalten: Er stört jede Annäherung von vornherein. Schon seine Sprechweise - ein monotoner Singsang - ist befremdend. Die Sätze sind gestochen-grammatisch, aber es scheint, als spräche ein anderer durch seinen Mund.

Die Geschichten unterstützen diesen Eindruck nur zu oft, Kinski spiele einen Geistesabwesenden, der keine Rechenschaft über das ablegen kann, was er tut und spricht. Kinski ist nie der eigentliche Täter. Diese stehen oft anonym im Hintergrund. Ihre Motive sind weltlich: "Es geht meistens um Geld. Selten ist Rache das vordergründige Motiv [...], und nie flüchtet sich die Story in die Peinlichkeit, dem Publikum einen wahnsinnigen Mörder zu präsentieren (außer er ist das Werkzeug eines Verbrechers, dem es erst recht ums Geld geht: DIE SELTSAME GRÄFIN, DIE BLAUE HAND)" (Pauer 1982: 32).

Kinski ist der Psychopath, der als Werkzeug der Bösen die Geschichten in Schwung bringt. Seine Motive sind entweder völlig irrational oder aber primitiv. So spielt er in DIE SELTSAME GRÄFIN (Josef von Baky, BRD, 1961) das willenlose Werkzeug des Psychiaters Dr. Tappatt (Rudolf Fernau), eines Arztes, der selbst mit dem Bösen im Bunde ist. Tappatt schärft seinem "Patienten" Stuart Bressett (Kinski) ein: "Wenn du das Mädchen tötest, wirst du selbst geheilt sein." Daraus entsteht für Bressett ein für die anderen undurchdringliches und unerschließbares Handlungsmotiv. Das macht Bressett für sie so unberechenbar und gefährlich. Die Beleuchtungstechnik tut ein übriges: Das Licht, in dem Kinski steht, ist unwirklich und bedrohlich. Auch die Perspektive der Kamera verstärkt den Horror: Durch eine leichte Untersicht wird das Gesicht - auf dem jener unwirklich-bedrohliche Ausdruck liegt - verzerrt, ohne dass man genau sagen könnte, worin diese Verzerrung besteht.

Derartig verzerrend-irritierende Kameraperspektiven werden in vielen Filmen verwendet, in denen Psychopathen die Hauptfiguren sind. So natürlich auch - Schule machend - in PSYCHO (Alfred Hitchcock, USA, 1960). Marion Crane (Janet Leigh) ist im Gewitter von der Hauptstraße abgekommen und quartiert sich notgedrungen im Motel von Norman Bates (Antony Perkins) ein. Nachdem sie unfreiwillig Ohrenzeugin eines Disputes zwischen Bates und dessen alter Mutter geworden ist, läßt sie sich von dem jungen Mann zum Abendessen einladen, das die beiden in einem Raum hinter dem Empfang einnehmen. Das Zimmer liegt in scharfes Licht getaucht. Ausgestopfte Vögel hängen an den Wänden und werfen harte Schatten. Marion und Norman beginnen ein Gespräch, das zunächst im üblichen Schuß/Gegenschuß-Verfahren montiert ist. (In den Einstellungen auf Norman kann man jedoch bereits hier eine leichte Untersicht feststellen.) Als Marion eine Anspielung auf den ungewollt belauschten Streit macht und damit das Gespräch auf Normans Mutter bringt, springt die Einstellung auf Norman plötzlich in eine starke 45°-Untersicht. An der Wand im Hintergrund ist eine ausgestopfte Eule zu sehen, die mit ausgebreiteten Flügeln auf die Kamera zuzufliegen scheint.

Das Bild vermittelt den Eindruck einer großen Bedrohlichkeit. Norman: "Manchmal... wenn sie so zu mir spricht, möchte ich dort raufgehen... und sie verfluchen... und-und-und sie verlassen für immer. Oder ihr zumindest widersprechen." Er lehnt sich zurück. Die Eule rückt dadurch ins Zentrum des Bildes. Der Lichtkegel der Lampe ist auf sie gerichtet. "Aber ich weiß, daß ich das nicht darf. Sie ist krank." Das Gespräch dreht sich auch weiterhin um die Mutter und ihre Krankheit. Wie Norman voller Schrecken erzählt, ist sie psychisch gestört. Im Verlauf der Unterhaltung nähert sich die Kamera den Protagonisten, bis beide jeweils in Nah-Einstellungen im Bild sind. Im gleichen Maße, wie das Gespräch immer intimer wird, suggeriert die Kamera eine größere Nähe der beiden. Die Untersicht auf Norman wird aufgegeben, als er dagegen protestiert, seine Mutter in ein "Irrenhaus" zu geben. Beschwörend, mit starrfixiertem Blick nimmt er seine Mutter in Schutz.

Diese Szene ist Vorverweis und thematische Einstimmung auf das, was erst ganz am Schluß des Films geklärt wird: Normans Mutter ist seit langem tot, er selbst schizophran: Seine zweite Persönlichkeit ist die Mutter. Norman hat in dem Gespräch über sich selbst erzählt. In der Art und Weise, wie die Kamera den Dialog präsentierte, waren Irritationen eingebaut, die im Grunde dies alles schon beinhalteten - aber nicht als explizite Behauptung, sondern als ikonographische Andeutung. Für dieses Verfahren benutzt Hitchcock konventionalisierte Darstellungsweisen des Psychopaths; zugleich setzt er sie damit neu in Funktion.

Neue Arten der Benutzung von Bildern, Farben, bestimmten Lichtkonfigurationen und sogar des mimischen Ausdrucks eines Psychopaths finden sich auch in SHINING (Stanley Kubrick, THE SHINING, USA, 1980). Die Psychopaths herkömmlicher filmischer Prägung haben keine Entwicklungsgeschichte. Manchmal werden stereotype Ursachen der Psychopathie in den Beziehungen zu Mutter und Vater erwähnt. Wie aber jemand in einer Situation psychopathologische Eigenheiten erwirbt oder entwickelt, ist kaum jemals angegangen worden. Anders in SHINING: Das Psychopathologische ist die Situation, nicht der Protagonist. In der Reaktion auf Ereignisse, Bedingungen und Abhängigkeiten, die selbst den Regularitäten des Alltäglichen entfernt sind, entsteht der Wahnsinn des Jack Torrance (Jack Nicholson).

Der Übergang zum Pathologischen wird zuerst in Farb- und Bildsymbolik angedeutet, etwa wenn Jack, in bläuliches Todeslicht getaucht, seine Frau Wendy (Shelley Duvall) und Söhnchen Danny (Danny Lloyd) beobachtet, wie sie in einem Heckenlabyrinth umherlaufen. Aber vor allem wird Jacks Gesicht immer exzessiver zum Ausdrucksmedium. Die nicht mehr kontrollierte Mimik ist Indiz für ein außer Kontrolle geratenes Inneres und Vorbote von Handlungen, die ungebremst Aggressivität nach außen kehren.

In einigen Filmen ist der Psychopath dadurch gekennzeichnet, daß er seine Taten wie unter einem inneren Zwang begeht; jede bewußte Handlungsplanung und -kontrolle sind ausgeschaltet. Auch dies wird gestisch und mimisch ausgedrückt oder angedeutet. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Situation, in der ein psychopathologisches Verhalten auftritt. Ein Beispiel: MÖRDERISCH (William Castle, HOMICIDAL, USA, 1961) beginnt in einem Hotel. Ein Mädchen, Emily (Jean Arless), das gerade angekommen ist, bietet dem Zimmerkellner zweitausend Dollar, wenn er sie am nächsten Tag heirate. Er willigt ein. Am späten Abend noch fahren sie zu einem Friedensrichter am Rande der Stadt, der die Trauung widerwillig-oberflächlich vollzieht. Dann will er einen Kuß von der Braut. Es folgen die Einstellungen:

#1 Groß: Emilys Augen, schreckhaft geweitet.

#2 Subjektiv, aus Emilys Perspektive: Der Friedensrichter nähert sich.

#3 Groß: Emily nimmt ein Messer aus der Tasche.

#4 wie #2: Der Richter kommt näher.

#5 Groß: Emilys Gesicht verliert den Schreckensausdruck. Ihr Blick geht ins Drohend-Angreifende über.

#6 ähnlich #1: Emily sticht zu.

Die Tat wird mimisch ausgedrückt, bevor sie geschieht. Zugleich entsteht ein Rätsel: Das vorher harmlos wirkende Mädchen entpuppt sich als gefährliche Mörderin. Es scheint, als habe die Situation eine auslösende Funktion: Ein Mann nähert sich ihr, Emily wehrt sich dagegen. Der Einsatz der subjektiven Kamera an dieser Stelle legt es nahe, die Ausdrucksveränderung mit dem Näherkommen des Richters zu verknüpfen (im Sinne eines Ursache-Wirkung-Prinzips). Die Nähe des anderen Mannes - des Kellners, mit dem sie nun verheiratet ist - scheint sie allerdings ohne weiteres zu ertragen. Dieser Widerspruch ist Ausgangs- und Angelpunkt des Films. Durch das Gesicht und die Rätsel, die es aufwirft, ist der Zuschauer in eine Geschichte eingeführt, die ihn durch einen "Irrgarten" von Eifersucht, Sadismus und Geschwisterhaß führen wird, ohne ihm je die Logik der Handlung ganz zu enthüllen.

## **DIE MUMIE DER MUTTER ODER VON DINGEN UND FETISCHEN**

Ein Grundmotiv vieler Filme über problematische soziale Beziehungen sind Bindungen der Personen an Dinge, denen sie in mehr oder weniger starkem Maße symbolische Bedeutung zuweisen. Insbesondere kommen hier natürlich solche Gegenstände vor, die in die Kindheit zurückverweisen. Doch ist das Spektrum der Fälle und Beispiele sehr weit: Die Dinge können genauso gut auf Wirkliches verweisen wie auf Wunschvorstellungen oder Angstphantasien; die Motive, die zu der Gegenstandsbindung (der Terminus "Objektbindung" ist leider in der Psychoanalyse schon besetzt) führen, können Schuld oder Trauer, Haß oder Liebe sein. Wichtig ist nur eines: Immer, wenn ein Protagonist einem Gegenstand symbolische Funktionen zuweist, steht ein tiefes Gefühl dahinter, fast immer eine Gefühlsverwirrung, eine Krisensituation. Der andere Fall, daß jemand seine dingliche Umwelt in positivem Sinne als Repräsentanten eines ungetrübten Selbstbewußtseins ansieht (z. B. im Sinne der Theorie der "Statussymbole"), ist demgegenüber selten und wird vor allem zur Karikierung und zur Aufdeckung lebensweltlicher Widersprüche benutzt [21].

Einige der uns interessierenden Beispiele: In *BUNNY LAKE IS MISSING* (Großbritannien 1965, Otto Preminger) spielt eine Puppe eine wichtige Rolle, als der Protagonist (Keir Dullea) schließlich psychotische Verhaltensweisen annimmt. Auch in *THE KILLING OF SISTER GEORGE* (Großbritannien 1968, Robert Aldrich) spielt eine Puppe eine Hauptrolle; die Puppe kann dazu benutzt werden, um den Partner zu unterdrücken: Als sich Alice (Susannah York), die Geliebte der Sister George/June (Beryl Reid), im Bad einschließt, weil sie nicht mehr weiter gedemütigt werden will, droht June, ihre Puppe (namens Emily) zu zerstören, ihr den Kopf abzureißen. Alice gibt auf. In Woody Allens *INTERIORS* (USA 1978) bringt die Tochter (Diane Keaton) symbolisch die Mutter (Geraldine Page) um, indem sie die Vase zerstört, an der die Mutter so sehr hängt. Eine Puppe ist auch in *SUDDENLY LAST SUMMER* (USA 1959, Joseph L. Mankiewicz) ein Erinnerungsgegenstand, mit dem die geistig verwirrte Protagonistin (Elizabeth Taylor) ihre Identität verknüpft. In *LOGIK DES GEFÜHLS* (BRD 1981, Ingo Kratisch) schließlich zerstört der Mann (Rüdiger Vogler), den seine Frau (Daphne Moore) verlassen hat, in einem törichten Akt der Auflehnung gegen sein Verlassensein den Baum, den seine Frau geliebt hat. In *THE SNAKE PIT* (USA 1948, Anatole Litvak) zerschlägt und zertritt die Protagonistin (Olivia de Havilland) eine Puppe, die ihren Vater darstellen soll; der Vater hatte ihre Liebe gekränkt, als er gegen sie die Partei der Mutter ergriffen hatte; unmittelbar nach dem symbolischen Mord stirbt der Vater - die Ausgangsbedingungen für einen Vater- und Schuldkomplex sind damit gegeben. In *DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT* (BRD 1979, Norbert Kückelmann) schenkt der ältere Bruder dem Protagonisten, dem dreizehnjährigen Martin (Gerhard Gundel), ein Feuerzeug, das dieser sehr behütet und verteidigt und auf seinem langen Weg durch die verschiedenen Heime nie abgibt; als er, kurz vor dem Ende des Films, das Feuerzeug wie achtlos weggibt, ist dies eine klare Vorausdeutung auf seinen (kurze Zeit später vollzogenen) Selbstmord.

Die Zerstörung von Objekten kann nicht nur den symbolischen Mord an anderen Personen bedeuten, sondern auch abstraktere Bedeutung haben. Ein Beispiel findet sich in *HOMICIDAL* (USA 1960, William Castle), wo mit der Gewaltanwendung gegen Dinge eine Kommentierung der (psychischen) Situation der Protagonistin und eine Vorwegnahme der weiteren Handlung geschieht (kommentative Funktionen erfüllen symbolische Morde natürlich auch, doch stehen sie nicht im Vordergrund): Die verstörte Emily (Jean Arless) dringt in die Wohnung ihrer Konkurrentin Miriam (Patricia Breslin) ein und zerreißt zunächst eine Tulpenblte (Miriam ist Blumenhndlerin); dann wendet sich Emily kleinen Porzellanfiguren zu, die Braut und Bräutigam (!) darstellen. Sie wendet die Figuren paarweise einander so zu, daß sie sich zu küssen scheinen. Dabei hat sie einen konzentriert-verträumten, abwesenden Blick, wie in Erinnerung einer glücklichen Situation. Plötzlich wirft sie mit einer rigorosen Handbewegung die Figuren vom Tisch, sie zerbrechen.

Eines wird an allen diesen Beispielen deutlich: Zwar ist aus der Psychoanalyse bekannt, wie wichtig die Bezüge von Personen zu materiellen Gegenständen sind und in wie vielen Fllen das Verhalten Objekten gegenüber symbolische Bedeutung hat, doch sind die Vorkommen von symbolisch besetzten Dingen in einschlägigen Filmen weniger von den - gegebenenfalls archetypischen - Objektbedeutungen abhängig als vielmehr von der Rolle, die sie innerhalb der Erzählung spielen. Es kommt darauf an, daß in der Art und Weise, wie die Protagonisten mit Dingen umgehen, ihre Beziehung zu anderen Personen oder zu ihrer eigenen Lebenswelt aufscheint. Dies gelingt um so eher, je einfacher und deutlicher der Bezug der Dinge zu den Personen oder zu einer bestimmten Lebensform ist.

Oft ist die Zerstörung der Dingwelt eine Handlung, die an der Schwelle des Übergangs von einer Lebensform zu einer anderen steht. Ein zentrales Thema ist dies in *JEDE MENGE KOHLE* (BRD 1980, Adolf Winkelmann), wie überhaupt in diesem Film über die Beziehungen der Handelnden zu ihrer gegenstndlichdinglichen Umwelt dauernd gehandelt wird. Die Story: Katlewski (Detlev Quandt) taucht aus tausend Metern Tiefe auf, Gepäck hat er keins, keiner weiß, woher er kommt. Er kommt, um abzurechnen, aber das weiß nur er. Er lernt das Mädchen Ulli (Ulli Heucke) kennen, sie leiht ihm ein Bett, er besorgt sich eine Säge. Eine Familienfeier bei den Vermietern Ullis (Tana Schanzara und Hermann Lause) ist ein erster Höhepunkt, der den "inneren Wahnsinn" der Lebenswelt der kleinbürgerlichen Bergleute offenlegt. Die ganze Sequenz ist aus der subjektiven Sicht Katlewskis gefilmt, ein Weitwinkelobjektiv verzerrt zudem die Raumkonstruktion. Klaus (Bernie Bernstein), der Schwiegersohn der Vermieter, ist ein Prototyp des zerstört-angepaßten, auf Besitzstandswahrung und Statussymbolik eingeschworenen Aufsteigers, der, als er betrunken ist, Katlewski in drei Sätzen davon unterrichtet, wieviel er zusammen mit seiner Frau verdiene, was für ein tolles Auto er führe, daß er beim Bumsen mit seiner Frau immer noch so viel Spaß habe wie am ersten Tag, daß man das alles aber eigentlich aufgeben sollte, man sollte sich scheiden lassen, es wäre alles gräßlich. Auch sein Schwiegervater produziert permanent solche widersprüchlichen Aussagen; einerseits behauptet er, er sei "gern Bergmann", auf der anderen Seite leidet er enorm unter dem Alltagsterror, den die Frau des Hausmeisters verbreitet, unter dem Mll, der sich in den Aufzügen und sonstwo stapelt. Unterschnitten ist der Film immer wieder mit Bildern einer zerstörten Stadtlandschaft, deren Gesicht von labyrinthischen und menschenleeren Industrieanlagen diktiert ist. Katlewskis Abrechnung: Symbolisch für alles andere muß seine alte Wohnungseinrichtung dran glauben, das Interieur einer kleinbürgerlichen Idylle. Ein Karl-May-Buch wird genauso zum Opfer der Säge wie der Mahagonitisch, Lampen, Stofftiere. Diese entscheidende Szene des Films ist ganz und gar vom durchdringenden Geräusch der Motorsäge durchtönt; die Radikalität und der symbolische Gehalt von Katlewskis Handlung sind nicht nur dadurch unterstrichen, daß klassische Musik unterlegt ist, sondern vor allem durch die Montage. Im ersten Teil wechseln Einstellungen, die Katlewskis Zerstörungswerk zeigen, mit den Teilen eines langen Rundschwenks über eine weite Industrielandschaft, die im zweiten Teil durch Aufnahmen alter Menschen, die verstndislos aus Haustüren und Fensterluken heraus das beobachten, was Katlewski tut, ersetzt und weitergeführt werden.

Die andere Seite des Spektrums: Die Objekte verkörpern/symbolisieren Komplexe, stehen für eine Schuld, eine Trauer, sind dingliche Anzeichen der Macht, die ein anderer auf einen ausübt. Der "Fetisch" ist eine Spur der Unterwerfung des Individuums unter einen fremden Herrschaftsbereich (und die Korrespondenz zu Neurosen, Schuldkomplexen, Inzestmotiven usw. ist naheliegend). Die Spannweite ist auch hier weit: Jemand ist gestorben, aber seine Räumlichkeiten bleiben unangetastet: das Zimmer des einst geliebten Menschen als Schrein des Andenkens an ihn (als Beispiele können sowohl REBECCA, USA 1940, Alfred Hitchcock, DEMENTIA 13, USA 1962, Francis Ford Coppola, PSYCHO, USA 1960, Alfred Hitchcock, wie auch, als eine extreme Ausarbeitung von Trauerhandlungen, François Truffauts LA CHAMBRE VERTE, Frankreich 1978, gelten). Der Sohn mumifiziert die Mutter (wie in PSYCHO), oder der Bruder, der am Tod der Schwester schuldig geworden ist, macht eine Wachspuppe als Fetisch-Andenken an die Tote (wie in DEMENTIA 13). Erwähnt sei schließlich noch die skurril-groteske Komödie ENSAYO DE UN CRIMEN (Mexiko 1955, Luis Bunuel), in der der Protagonist Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso) eine Spieldose wiederfindet, bei deren Klang in seiner Kindheit das Kindermädchen erschossen wurde; die wiedergewonnene Dose löst den Wunsch aus, in einer Wiederbeschwörung der Vergangenheit Menschen zu töten - die Opfer sterben aber immer vor der Tat auf andere Weise. Archibaldo entkommt dem fetischistischen Fluch, indem er den Mord selbst symbolisiert / fetischisiert: Anstelle seines letzten Opfers - wie die anderen eine Frau - verbrennt er eine Wachspuppe, die nach ihrem Vorbild gefertigt wurde.

Selten aber geht ein Film so weit wie PSYCHO, in dem die fetischistische Beziehung des Sohnes (Anthony Perkins) zu dem Gedenkgegenstand seiner Mutter bis in die Bildkomposition hinein wirkt. In einer Analyse von Roger Dadoun: "Die Gestalt der bösen Mutter ist hier klar abgegrenzt (insofern sie die Psyche des Sohnes nicht gänzlich überwuchert - dies wird die Auflösung sein), scharf und augenscheinlich; der grauerregendste Augenblick des Films, der den wahren phantasmatischen und affektiven Angelpunkt der Erzählung bildet, ist eben jener, da die Mutter allgegenwärtig wird, die ganze Leinwand einnimmt: Auf einer Seite, in einem Sessel sitzend, die mumifizierte Leiche der Mutter, ein grimassierendes Skelett, die wirkliche, aber tote Mutter; auf der anderen Seite, quicklebendig, aber 'irreal', phantasmatisch, eine lächerliche, aus einem Morgenrock und einer Perücke gebastelte Maske, die vom Sohn gespielte Mutter, die aktualisierte Image, die das Zeichen ihrer Funktion schwingt, das Messer. Die Organisation des Raums macht die Struktur des Dramas deutlich spürbar; es lassen sich drei Orte von abnehmender Intensität und Morbidität unterscheiden: das erhöhte Haus, Ort der Herrschaft der Mutter, mit Angst und Schrecken beladen, das verbotene, der zerstörerischen Gewalt der Mutter geweihte Denkmal; das Motel, Ort des Durchgangs, des Transits - realer Durchgang vorbeireisender Kunden, aber auch Durchgang der beiden Persönlichkeiten des Sohnes, ein Ort, der von der Gegenwart des Sohnes immer mehr entleert, vom mütterlichen Haus vampirisch aufgesogen wird; eine Außenwelt, ein Anderswo, eine vielgestaltete und dynamische Realität, zu der der Sohn keinen Zugang mehr hat, eine Welt, die sich damit begnügt, Sendboten zu schicken, die für den Ausdruck und das Ablesen der Psychose notwendigen Zeichen auszusenden, und schließlich in der wortreichen Rede des Psychiaters den Sieg davonträgt" (Dadoun 1972: 354-355), Die Handlungsorte spiegeln so die Einkerkierung des Sohnes in sein Bild der Mutter, die Abbildung der Realität folgt dem Konzept des Wirklichen.

## **DIE ANSTALT**

Am Ende von DER ROTE STRUMPF (BRD 1980, Wolfgang Turnier) kehrt die von Inge Meysel gespielte alte Frau Panacek in die halboffene psychiatrische Klinik zurück, aus der sie fortgelaufen war, weil sie glaubte, der "Mörder" (eine angsterregende Halluzination) werde ihr auch hierhin folgen. Zusammen mit der Familie des kleinen Mädchens, bei der sie für einige Tage Aufnahme gefunden hatte, steht sie in der "Empfangshalle". Einige Patienten spielen selbstvergessen vor sich hin. Ein Pfleger durchquert den Raum; er trägt ein Tablett, auf dem Medikamentenfläschchen stehen. Die Angestellten sind sehr hochnäsig, sie duzen die Patienten und herrschen sie an. Die Tür, die zum eigentlichen Innenbereich der Klinik führt, ist abgeschlos-

sen; sie muß von jedem Pfleger auf- und wieder zugesperrt werden. Dahinter ist ein langer, steriler Flur zu sehen.

Alles dies gehört zum gewohnten Erscheinungsbild der psychiatrischen Klinik im Film. Doch dann erlebt man zwei Überraschungen: Eine Ärztin tritt auf. Sie ist ausnehmend freundlich, behandelt die alte Frau mit großer Höflichkeit, und sie erlaubt sogar, daß die kleine Marie die Frau Panacek auf ihr Zimmer begleitet. Kein Wärter beaufsichtigt die beiden dabei. Das Zimmer, welches sie schließlich betreten, ist eingerichtet wie ein kleines Wohnzimmer. Zwar teilt Frau Panacek die Stube mit einer anderen alten Dame, die vor dem Fenster sitzt und keinen Anteil daran nimmt, daß ihre Mitbewohnerin wieder da ist; aber die Atmosphäre ist wohnlich, es gibt Sofa und Sessel, und es hängen Bilder an den Wänden.

Die Überraschungen bestehen darin, daß dieses so gar nicht zu dem paßt, was in der "normalen Film-Anstalt" üblich ist. Dieses Zimmer steht in vollständigem Gegensatz zu den Zellen, wie sie immer wieder als Innenwelt der Klinik vorgeführt worden sind: Gefängniszellen ähnlich, ohne jeden Geruch nach Wohnlichkeit, Persönlichkeit, Leben. Es sind Orte der Aufbewahrung und des Eingesperrtseins, Orte, an denen die Anteilnahme des Menschen an seiner Lebensumgebung zerstört ist. Das Fehlen privater Einrichtungsgegenstände, die schmucklose Funktionalität der Räume findet eine Verstärkung in der Vergitterung der Fenster. Die Türen sind zumeist verschlossen, gewalttätige Pfleger drohen mit der Zwangsjacke. Auch die Geschichten, die in diesen Anstalten spielen, unterstützen den Eindruck der "Bewahranstalt", in deren Dunstkreis Gewalt und Folter und Ausweglosigkeit gelten. Der Patient hat keine Chance, er hat sein Recht auf Selbstbestimmung verloren, begehrt er auf, wird er "ruhiggestellt" - medikamentös oder mit körperlicher Gewalt. Es sind diese Orte ausweglosen Schreckens, diese Katakomben der Angst, von denen sich das Sanatorium in DER ROTE STRUMPF so abhebt. Überraschend ist auch, daß das kleine Mädchen, ohne von Pflegern bewacht zu werden, in den Innenbereich der Klinik eintreten darf. Denn man ist es gewohnt, daß das Innere der Anstalt ein verbotener Bereich ist.

Dennoch darf nicht zu stark vereinfacht werden. Zwar ist die oben beschriebene "Schreckensanstalt" sicherlich eine der stereotypen Formen der Film-Anstalt; doch ist das Gesicht der Anstalt im Film - die folgenden Beschreibungen werden dies belegen - vielgestaltig und voller Widersprüche.

## **Die Falle**

Jemand soll aus dem Wege geräumt werden. Man will ihn nicht töten, man will ihn auf eine legale und akzeptierbare Weise mundtot machen. Das Opfer soll leben, aber es soll so gut wie tot sein: Eine schwere Aufgabe, aber sie ist lösbar, indem man den Betreffenden aus der Welt der Handelnden entfernt und in einer psychiatrischen Anstalt interniert. Dieses Handlungsmotiv hat sich in den vierziger Jahren vor allem im Kriminalfilm und im Thriller ausgebildet, wurde bis in die sechziger Jahre hinein immer wieder variiert und ist inzwischen in anderen Genres neu interpretiert worden. Es ist immer wieder die gleiche stereotype Grundsituation: Jemand ist jemandem anders aus irgendwelchen Gründen (er will an dessen Geld, er fühlt seinen Ruf geschädigt, der andere ist ein unbequemer oder gefährlicher Mitwisser etc.) feindlich gesinnt. Er wendet sich darum an einen "Sanatoriums"-Besitzer, der meist käuflich ist und der - nicht nur für gutes Geld, sondern auch für Gewinnbeteiligung und ähnliches - die Aufgabe übernimmt, die mißliebige Person zum Schweigen zu bringen. Das "Sanatorium" ist so sicher wie ein Gefängnis. Es stehen genügend dienstbare Geister (als Pfleger getarnt) bereit, die im Notfall dafür sorgen, daß der Eingelieferte nicht entkommen kann. Als Mittel, mit denen die Patienten in der Gefangenschaft gehalten werden können, dienen nicht nur die Ausbruchssicherheit der Anstalt selbst, sondern auch Zwangsjacke und medikamentöse Stillstellung. Aus der Perspektive des Opfers ist es kaum noch möglich, dieser Falle zu entrinnen, wenn sie erst einmal zugeschnappt hat.



Einige Beispiele: Eine junge Frau (Lenore Aubert), die Anspruch auf ein großes Vermögen hat, wird in RETURN OF THE WHISTLER (USA 1948, D. Ross Lederman) gegen ihren Willen von den Verwandten ihres verstorbenen Mannes in ein "Sanatorium" eingewiesen. Der Psychiater ist ein verantwortungsloser Handlanger seiner Auftraggeber. Nicht nur prüft er die Angaben, mit denen die Einweisung der jungen Frau begründet wird, nicht nach, sondern er versichert den Verwandten sogar, er habe bereits "viele solcher Fälle" erfolgreich behandelt. Nur durch fremde Hilfe kann die Frau befreit werden. Ein Freund (Michael Duane) wagt sich in die "Höhle des Löwen". Er betritt ein Horrorkabinett: Die Fenster sind vergittert, die langen Flure werden bewacht, "aus irgendwelchen Zimmern des labyrinthartigen Gebäudes hört man Schreie. Die Frau liegt auf dem Bett, bewegungsunfähig, sie steckt in einer Zwangsjacke.

Auf die Hilfe eines Freundes ist auch Margaret Reddle (Brigitte Grothum) in DIE SELTSAME GRÄFIN (BRD 1961, Josef von Baky) angewiesen; ohne ihn wäre sie aus dem geheimnisvollen Sanatorium des Dr. Tappatt (Rudolf Fernau) nicht wieder herausgekommen. Auch in diesem Film war der Anspruch auf eine Erbschaft das Motiv, dessentwegen die junge Frau beseitigt werden sollte.

Um Mitwisserschaft geht es in WITNESS TO MURDER (USA 1954, Roy Rowland): Cheryl Draper (Barbara Stanwyck) beobachtet, wie mitten in der Nacht in der Wohnung gegenüber ein Mann eine Frau erwürgt. Sie alarmiert die Polizei, doch diese kann keinen Hinweis auf ein Verbrechen finden. Cheryl glaubt aber weiter an ihre Beobachtung. Sie verdächtigt ihren Nachbarn (George Sanders), einen Schriftsteller, der - um sich selbst zu schützen - die Polizei davon zu überzeugen sucht, daß Cheryl krank sei. Tatsächlich wird sie zur Beobachtung in eine psychiatrische Klinik überwiesen. Damit ist ihre Glaubwürdigkeit zerstört. Nur weil ein Polizeiinspektor (Gary Merrill), der sich in sie verliebt hat, für sie einsetzt, kann sie aus der Anstalt wieder herauskommen. Später zeigt sich, daß ihre Beobachtung richtig war und daß auch ihr Verdacht zutraf.

Die Szenen in der Anstalt sind inszeniert wie ein Alptraum; Raum- und Zeitbezüge zwischen Einstellungen und Sequenzen fehlen oder sind nur schwach. Die Personen bewegen sich wie willenlos, Gesichter sind zu Fratzen verzerrt, Einzelzelle, Wärter und Zwangsjacke gehören sowieso zum Inventar. Der "Wahnsinn" kommt der Protagonistin sehr nahe, wie lange sie ihm noch standhalten kann, ist offen. Im letzten Augenblick kommt der Mann und Freund. Cheryl wirkt noch lange später verstört und ernst - ähnlich wie Margot Wendice (Grace Kelly) in DIAL M FOR MURDER (USA 1954, Alfred Hitchcock), die mit Hilfe eines Yard-Inspektors (John Williams) aus der Todeszelle kommt, um ihren Mann (Ray Milland) als den wahren Bösewicht zu überführen.

Es fällt auf, daß in allen diesen Filmen eine gewisse Analogie zwischen dem in die Anstalt abgeschobenen Menschen und dem Unschuldig-Beschuldigten besteht. In beiden Situationen steht das Opfer unter Zwang, es muß beweisen, daß ein Irrtum vorliegt. Um den Beweis dafür anzutreten, daß man eines Verbrechens, dessen man bezichtigt wird, nicht schuldig ist, gibt es relativ handfeste Bedingungen (Alibi, den wahren Täter benennen etc.). Aber wie beweist man, daß man nicht psychisch krank ist (was schon in der Wirklichkeit schwer genug ist - vgl. Scheff 1973: 109-131)? Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Situationen: Während der Unschuldig-Beschuldigte immer noch von sich aus mögliche Entlastungen vorbringen kann, ist die Lage des Irrtümlich-Irren wesentlich aussichtsloser. Doch die Ähnlichkeiten sind stark. Wenn es dem Unschuldig-Beschuldigten nicht gelingt, sich zu entlasten, dann wird er verurteilt werden und die Strafe auf sich nehmen müssen. Wenn es dem Irrtümlich-Irren nicht gelingt, seine Gesundheit zu beweisen, dann wird er in der Anstalt bleiben müssen. Sowohl das Gefängnis wie die Anstalt sind geschlossene Lebenswelten, von Mauern umgeben, von Wärtern bewacht. Ist man erst einmal in ihnen, kommt man unter Umständen nur noch durch Flucht hinaus. Ist man entflohen, spielen alle Institutionen der Gesellschaft Hand in Hand, um den Flüchtling wieder hinter Schloß und Riegel oder hinter die Mauern der Anstalt zu bringen.

Und noch ein weiteres einigt die beiden Motive: Oft kann man aus seiner Lage nur dann gerettet werden, wenn man einen Helfer gewinnt. Im Falle des Unschuldig-Beschuldigten kann der Helfer immerhin noch zur Entlastung beitragen. Für den Irrtümlich-Irren dagegen besteht die Hilfe zumeist darin, daß sich ein Freund in die Klinik einschleicht und bei der Flucht behilflich ist.

Die Anstalt ist in diesen Filmen verbotenes Terrain, sie ist unbefahrbar. Sie ist ein Bereich außerhalb der umgebenden Welt, und für diejenigen, die nicht zu den Insassen zählen (auch Pfleger und Ärzte wohnen meist in den Kliniken), gilt das Betreten als tabu. Wer den verbotenen Bereich betritt, gerät selbst in die Falle und muß damit rechnen, nicht mehr entkommen zu können. Metaphorisch sind hier die Ausgrenzung der Krankheit aus dem Bereich der - außerhalb der Anstalt - geltenden Wirklichkeit und die Gefahr, in den Sog der Krankheit geraten zu können, zu einem Handlungs- und Erzählmotiv verschmolzen.

Unter einer anderen Perspektive läßt sich die Tatsache, daß die Anstalt als verbotenes Terrain gilt, auch als ein Indiz für die Beziehung der (Anstalts-)Psychiatrie zur Öffentlichkeit auffassen. "Die Tore schließen sich hinter dem Kranken, diesen ein- und die Öffentlichkeit ausschließend" (Condrau 1979: 888). Die Abschiebung und Ausgrenzung der Krankheit aus dem Bewußtsein der Öffentlichkeit findet so eine erzählbare Form: Indem die Anstalt zu einem Gebiet wird, das man nur verbotenerweise betreten darf, heimlich und großer Gefahr ausgesetzt, wie ein Dieb in der Nacht; indem das, was hinter den Mauern der Anstalt geschieht, nicht als real, sondern als ein (Alp-) Traum dargestellt wird; indem die Krankheit und die Zustände in der Klinik nicht aus der Sicht der Psychiatrie geschildert werden, sondern aus der Sicht von unwissenden Opfern; und indem immer solche Personen im Irrenhaus landen, die gar nicht krank sind, werden dem Zuschauer Identifikationsperspektiven angeboten, die ihm einerseits einen Blick in den verbotenen Bereich gestatten, die andererseits aber die Krankheit und die Wahrnehmungsweisen der Kranken von ihm fernhalten. Wie ein Voyeur kann der Zuschauer aus beruhigender Distanz einen Blick in die "Schlangengrube" werfen.

Wer derjenige ist, der sich der Anstalt bedient, um Menschen zum Schweigen zu bringen oder gefügig zu machen, ist im Prinzip beliebig. Sogar staatliche Institutionen können zu diesem Instrument greifen. KISS ME DEADLY (USA 1955, Robert Aldrich) beginnt ähnlich wie POSSESSED (USA 1946, Curtis Bernhardt): Eine barfüßige Frau (Cloris Leachman) versucht auf nächtlicher Straße, Autos anzuhalten. Mike Hammer (Ralph Meeker) nimmt sie mit. Sie erzählt ihm, sie sei aus einem Irrenhaus entflohen. Zwar weiß sie nicht, wer veranlaßt hat, daß sie eingewiesen wurde, aber sie sei nicht verrückt. Tatsächlich stimmt das: Sie war von der Staatspolizei ins Irrenhaus eingeliefert worden, weil sie etwas über den Verbleib gestohlenen Urans wußte. In der Anstalt sollte sie zur Aussage gebracht werden - mit welchen Mitteln, bleibt der Phantasie des Zuschauers überlassen.

Im Verlauf der sechziger Jahre veränderte sich die Darstellung der Anstalt, sie wurde seltener als vorher in Kriminalgeschichten verwendet. Aber erst in den siebziger Jahren finden sich massiv andere Bilder des Lebens in der psychiatrischen Klinik. Daß die Anstalt eine Falle ist, aus der man als Gesunder nur schwer wieder entweichen kann, bleibt in einigen Filmen ein virulentes Thema. Verändert hat sich aber die Sichtweise, aus der heraus in diesen Filmen die Psychiatrie geschildert wird: Kritisch wird den gesellschaftlichen Funktionen der Anstalt nachgegangen, vor allem gerät die Beziehung der Psychiater zu ihren Klienten ins Blickfeld. Erhalten bleibt die Vorstellung von der Anstalt als einer sinnlosen und die menschliche Würde zerstörenden Institution. Die Anstalt sei, so heißt es in MOURIR D'AIMER (Frankreich 1970, André Cayatte), "schlimmer als das Gefängnis".

In diesem Film über die verbotene Liebe zwischen der Lehrerin Daniele (Annie Girardot) und ihrem siebzehnjährigen Schüler Gerard (Bruno Pradal) läßt der Vater des Jungen (Francois Simon) seinen Sohn in eine Anstalt einweisen, um von ihm die Zusage zu erzwingen, in eine ganz andere Gegend Frankreichs zu seinem Großvater zu ziehen. Die Funktion der Anstalt als Reglementierungsinstrument wird nicht nur aus dem Kon-

text der Geschichte - die im übrigen eine reale Vorlage hatte - heraus klargestellt, sondern durch einige Eigentümlichkeiten im Verhalten der Angehörigen des psychiatrischen Personals zusätzlich akzentuiert: Die Einweisung erfolgt ohne jede Untersuchung, einzig aufgrund des Anliegens des Vaters, seinen Sohn zu sanktionieren und zur Aufgabe seiner Position bzw. seiner Beziehung zu seiner Lehrerin zu bewegen. Es erfolgt auch nach der Aufnahme keine Untersuchung, es wird keine Diagnose gestellt, die psychiatrische Behandlung erfolgt genauso als ein "Vollzug" wie das Verbüßen einer Strafe im Gefängnis. Der Zynismus wird auf die Spitze getrieben, als Gerard aufgibt ("Die haben mich fertiggemacht", stellt er später resignierend fest) und sich bereit erklärt wegzugehen; der Anstaltsleiter gibt die Nachricht mit den Worten "Ihr Sohn hat sich wesentlich gebessert" an den Vater weiter. Die Anstalt selbst ist dementsprechend. Zwar wird dem jugendlichen Delinquenten ein Einzelzimmer zugewiesen, doch bürgen vergitterte Fenster und verschlossene Türen für Ausbruchssicherheit. Gewalttätig wirkende Wärter drohen die sofortige Bestrafung von Auflehnung, Ausbruchversuch oder Widerstand an. Der "Patient" wird darüberhinaus medikamentös ruhiggestellt, dann von den Medikamenten abgesetzt; als ein zweiter medikamentöser Zyklus beginnen soll, gibt er auf und tut, was sein Vater von ihm wollte. Die Anstalt hat ihre Funktion erfüllt.

Die Perspektive, unter der die Anstalt dargestellt wird, kehrt sich um, wenn ein Gesunder nicht unter Zwang, sondern freiwillig in die Anstalt geht - um Mißstände aufzudecken oder, wie in Samuel Füllers SHOCK CORRIDOR (USA 1963), um einen Mörder zu finden. Johnny Barratt (Peter Breck), ein Reporter, ist freiwillig in die Nervenklinik gegangen, um einen Mord, der in der Anstalt verübt worden war, aufzuklären und mit der Story den Pulitzer-Preis zu gewinnen. Aufgrund dieser fixen Idee wird für ihn die Jagd nach dem Mörder bald zur Jagd nach der eigenen Identität; kaum hat er ein Geständnis des Mörders erhalten, versinkt Johnny in katatonische Starre. Die Macht der Anstalt ist so groß, daß Johnny krank geworden ist.

Soweit die Biographien der Insassen bekannt sind, ist die Klinik, in der SHOCK CORRIDOR spielt, ein Sammelpunkt von Personen, die unter dem Druck sozialer Erwartungen und Normen krank geworden sind. Da ist zum Beispiel der GI (James Best), der im Koreakrieg zu den Kommunisten überlief und nach seiner Rückkehr nach Amerika nicht mehr integriert wurde; oder der einzige Schwarze an einer Universität der Südstaaten (Hari Rhodes), der so hohe Erfolgs- und Leistungsansprüche an sich gestellt hat, daß er darunter zusammengebrochen ist - er hält sich nicht nur für einen Weißen, sondern für den Chef des Ku-Klux-Klan und propagiert rassistische Parolen. Auch Johnny ist schließlich jemand, der unter Karrierezwang steht und für den der Korridor (der eine zentrale räumliche Metapher ist - wohin führt er?), wie es einmal im Film heißt, die "Schnellstraße zum Pulitzer-Preis" werden sollte.

Während also in SHOCK CORRIDOR das wesentliche Motiv, aus dem heraus Johnny krank wird, noch in ihm selbst verborgen gelegen hat, verlagert Hans Rüdiger Minows DIE ANSTALT (BRD 1978) die Akzente weiter zuungunsten der Klinik. Das Drehbuch des Films wurde angeregt durch ein Experiment, das der amerikanische Soziologe und Psychiater David L. Rosenhan veröffentlicht hatte (Rosenhan 1973): Etwa vierzig gesunde Testpersonen hatten sich als psychisch Kranke in psychiatrische Anstalten einweisen lassen. Der Ausgang war dramatisch: Achtzehn der Eingewiesenen waren aus eigener Kraft nicht mehr aus der Anstalt herausgekommen, kein einziger der verkleideten Kranken war als Simulant entlarvt worden, und einige wurden mit der Diagnose "abklingender Schub" entlassen. Anders gewendet: Die Anstalt hatte alle Teilnehmer an dem Experiment tatsächlich als krank etikettiert und einige sogar an die Grenzen der Krankheit getrieben. Nach sorgfältigen Recherchen konzipierte Minow auf dieser Grundlage einen Spielfilm: "Ich habe 1976 gemeinsam mit Bekannten, die in der Psychiatrie arbeiteten, die unterschiedlichsten Anstalten aufgesucht, habe mir in verschiedenen Verkleidungen oder Tarnungen Einlaß verschafft und ein Jahr lang Erfahrungen gesammelt" (*Kölner Stadtanzeiger*, 11.11.1978). Auch dies ist neu an DIE ANSTALT: Mit den Methoden des "investigativen Journalismus" - bekanntgeworden durch die zahlreichen Darstellungen Günter Wallraffs - ist es möglich, sich in Institutionen aller Art den "Blick von innen" anzueignen und so an Deutungsmuster, Abhängigkeitsverhältnisse, Prozeduren sozialer Kontrolle und ähnliches zu gelangen, wie sie einem "objektiven"

Beobachter verschlossen bleiben müssen. Daß dieses die Grundlage einer ganzen Forschungsrichtung geworden ist, sei nur am Rande angemerkt (Fengler/Fengler 1980).

DIE ANSTALT verarbeitet auf der einen Seite die Ergebnisse der Studie von Rosenhan und auf der anderen Seite die Erfahrungen, die Minow in ähnlicher Situation gemacht hat. Die Geschichte des Films: Anna Theyn (Susanne Granzer) hat ihr Psychologiestudium abgeschlossen. Um ihrem Mißtrauen gegen die herkömmliche Psychiatrie nachzugehen, läßt sie sich als Gesunde in eine Nervenklinik einweisen. Anna ist sicher sensibel und empfindlich gegenüber den deprimierenden Eindrücken in der Anstalt, aber keineswegs "prädisponiert" für eine psychische Krankheit. Dennoch erfährt sie bei ihrem Selbstversuch die Anstalt als eine "Ausgubrt des Wahnsinns" (*Süddeutsche Zeitung*, 11.12.1978). Der Hauptverantwortliche für die Verhältnisse in der Klinik und für den Druck, der auf Anna ausgeübt wird, ist der Anstaltsleiter, Dr. Reincke (Wolfgang Preiss). Er geht, ohne auch nur einen Moment daran zu zweifeln, von der Theorie aus, dass für die Krankheiten seiner Patienten organische Deformationen, möglichst verbunden mit erblicher Vorbelastung, die medizinische Ursache seien; die sozialen Umstände, in denen die Kranken gelebt haben, werden darum von vornherein ausgeschlossen und auch gar nicht erst erhoben. Die Therapien sind auf diese "medizinische" Hypothese über die Entstehung der Krankheiten abgestimmt: Patienten werden mit Psychopharmaka "aufgehellt" und ruhiggestellt, mit einem System von Belohnungen und Strafen terrorisiert; auch Zwangsernahrungen und medikamentös provozierte epileptische Anfälle zählen zu den Behandlungsmethoden.

Annas Selbstversuch nimmt unter diesen Rahmenbedingungen einen verhängnisvollen Verlauf. Niemand glaubt mehr an ihr Normalsein, selbst die Eltern halten sie für krank. Sie unternimmt vergeblich einen Versuch, die Anstalt zu verlassen, was sie nur noch tiefer in den Sog des Systems geraten läßt: Sie wird mit Medikamenten so vollgepumpt, dass es Dr. Reincke ein leichtes ist, dem Amtsrichter, der seine Zustimmung zu Annas Einweisung geben soll, von den schweren Depressionen seiner Patientin zu überzeugen. Erst als Anna eine Koalition mit mehreren jungen Ärzten eingeht, bekommt ihre Anwesenheit in der Anstalt einen Sinn. Gemeinsam gelingt es, gegen die Praktiken und Behandlungsmethoden der Anstaltsleitung vorzugehen. Der einen Skandal ahnende und um seine Position fürchtende Dr. Reincke paßt sich den neuen Gegebenheiten geschickt an und macht die Klinik zu einem "Reformmodell".

Die erste Phase des Films zeigt die Anstaltswelt als eine besondere Wirklichkeit, in der rigide Rollenerwartungen und Deutungsmuster praktisch jedes Verhalten als Erscheinungen der Krankheit determinieren. In gewisser Weise sucht die Anstaltsatmosphäre alle Lebensäußerungen so zu deuten, als seien sie Symptome der Krankheit, die einem Patienten zugeschrieben wird; der Patient selbst hat kaum eine Möglichkeit, auf diese unterlegten Interpretationen Einfluß zu nehmen. Weil die "diagnostischen Pakete" (Scheff 1973: 153; an anderer Stelle nennt er solche stereotypen Typisierungen auch "Konzeptpakete", 155-160) eine universelle Klassifizierung aller menschlichen Verhaltensweisen unter dem Vorzeichen der "Krankheit" sind, schließt sich der Kreis: Das Interpretationssystem der Anstalt stempelt jeden zum Kranken. Kurios ist, daß die internierten Patienten ein viel offeneres Auge für die Krankheit haben. Minow berichtet aus seinen eigenen Erfahrungen: "Die Mitpatienten erkannten die Fragwürdigkeit der vorgespielten Krankheit, viele sagten: 'Du simulierst! 1 - und ich habe mich auf Nervosität und Zusammenbrucherscheinungen herausgeredet. Pfleger und Ärzte aber neigen dazu, in allem ein Krankheitssymptom zu vermuten: (z. B.) Tagebuchschreiben wird als Schreibmanie ausgelegt" (*Kölner Stadtanzeiger*, 11.11.1978).

DIE ANSTALT zeigt eine Klinik, die weit entfernt ist von den sensationsträchtigen Darstellungsweisen vieler früherer Filme: "Ich vermied es, besonders aufsehenerregende und herausragende Fälle zu sammeln und zu dramatisieren: die in der Spielhandlung verarbeiteten Wirklichkeitsausschnitte - Personen, Therapiemethoden etc. - charakterisieren bewußt das alltägliche, durchschnittliche Leben in psychiatrischen Kliniken. Wenn beispielsweise die Pseudo-Patientin schon nach kurzer Zeit in der Klinik - mit Medikamenten vollgepumpt - für den Amtsrichter von einer wirklichen Kranken nicht mehr zu unterscheiden ist und in die ge-

schlossene Abteilung eingewiesen wird, so mag dies zwar wie ein Ausschnitt aus einem Horrorfilm anmuten. Doch spiegelt diese Szene nur die beunruhigenden Züge einer Anstaltsrealität wider, die jeden beschädigt, der ihr unterworfen wird. Der Film verzichtet bewußt auf die Darstellung eines sensationellen Horrorszenarios (was aus dem vorliegenden dokumentarischen Material durchaus zu zeigen gewesen wäre). Dieser Verzicht geschieht zugunsten des Versuchs, den Kern der gesellschaftlichen Kritik zu präzisieren und in den Vordergrund zu stellen: das Irrenhaus als soziales Abbild wahnwitziger Verhältnisse zu zeigen, in denen es fragwürdig geworden ist, zwischen geistiger Gesundheit und ihrem Gegenteil zu unterscheiden, 'Wahnsinn' ausgebrochen und 'Normalität' eingesperrt scheint" (Minow 1979: 23).

Auch für Janice (Sandy Ratcliff), die Protagonistin von FAMILY LIFE (Großbritannien 1971, Kenneth Loach) ist ihr Aufenthalt in der Klinik der Auslöser des endgültigen Zusammenbruchs. Mit Pharmaka und Elektroschocks sollen in der Anstalt die Symptome beseitigt werden, wie einer der Ärzte darstellt, und wenn diese erste Stufe der "Heilung" abgeschlossen ist, wird sie ambulant weiterbehandelt - mit Medikamenten. Nachdem Janice entlassen und wieder eingewiesen wurde, schließt der Film in einem Hörsaal. Janice, die apathisch und verstört wirkt, ist das Demonstrationsobjekt der Vorlesung: "Übermäßige Verslossenheit, emotionale Apathie, automatischer Gehorsam. Soweit uns bekannt ist, besteht keine erkennbare Verbindung zwischen ihren verschiedenen Symptomen und ihrer Umwelt" - was der Film vorher klar widerlegt hatte. Auch hier also eine Diagnose und eine Therapie, die angesichts der Entstehungsbedingungen der Krankheit in der Familie unangemessen erscheinen; auch hier also eine Anstalt, die ihre Insassen in Besitz nimmt und nicht wieder losläßt.

## Die andere Welt

Die Bestimmung der Beziehung zwischen "drinnen" und "draußen" ist ein Grundthema aller Filme, in denen die Anstalt vorkommt. Sie kann die schreckenerregende Gegenwelt zu der Welt "draußen" sein, von ihr geht aber auch unter Umständen eine starke Verlockung aus. Einige mögliche Gründe: die Allgegenwart der Fürsorge, überhaupt das "Versorgtsein"; die Tatsache, daß die Verantwortlichkeit des einzelnen in der Anstalt herabgesetzt ist; es gibt nur wenige oder nur geringe Leistungsansprüche; das Ausleben intensiver Gefühle ist in der (Film-)Anstalt eher möglich als außerhalb. Ein Beispiel für diese Filme ist Werner Schroeters TAG DER IDIOTEN (BRD 1981), der die Geschichte des Mädchens Carol (Carole Bouquet) erzählt, das, um seiner eigenen psychischen Krise zu entkommen, seine Einweisung in die Anstalt provoziert. Die Darstellung des Innenbereichs der Anstalt ließe sich zwar oberflächlich als "realistisch" auffassen, aber "an der Realität heutiger mitteleuropäischer Nervenkliniken dürfte der Film in vielen Punkten kraß vorbeigehen - nur eben nicht in allen, wie es die Psychiatriekritik seit Jahren bewußt gemacht hat" (Pflaum 1982: 17). Der Akzent, den der Film setzt, ist denn auch nicht die Kritik der praktizierten Anstaltspsychiatrie, wenngleich zum Schluß die Theatermauern der Klinik umgestoßen werden. Aber auch dieses ist eher als eine Aufforderung "Die Phantasie an die Macht!" zu verstehen als ein Hinweis auf die Auflösung der psychiatrischen Großkrankenhäuser. Das Thema ist vielmehr literarischer Natur; es geht um das innere Erleben des Mädchens, das sich aus der Außenwelt in den geschlossenen Zirkel der Anstaltswelt zurückzieht - scheinbar, um sich zu schützen gegen die Inflation der schrecklichen Eindrücke, die es draußen gehabt hat. Mit seinem Übertritt in die Anstaltswelt setzt sich das Mädchen aber erst recht der Krise aus, weil in der Anstalt die gleichen Gesetze fortbestehen wie draußen. Es droht schon in der Anstalt die Katastrophe, doch erst nach einer erneuten Begegnung mit der Außenwelt begeht Carol Selbstmord. Der Wahnsinn als Chiffre für die Erhaltung von Sensibilität und Phantasie, die Anstalt als ein Residuum von Werten, die in der Wirklichkeit keine Überlebenschance haben - das sind literarische Interpretationen der psychischen Krankheit, die seit Ende der siebziger Jahre insbesondere in Deutschland modisch geworden sind (vgl. die Kritik zu TAG DER IDIOTEN von Felix Tretter 1982).

Auch der japanische Film KURUTTA IPPEIJI (EINE SEITE DES WAHNSINNS, Japan 1926, Teinosuke Kinugasa) schildert die Anstalt als einen Ort, den eine Kranke freiwillig aufsucht und nicht mehr verlassen will: Ein ehemaliger Seemann arbeitet als Gelegenheitsarbeiter in einer psychiatrischen Anstalt, in der seine Frau untergebracht ist. Sie hatte vor der Einweisung versucht, sich und ihr Baby zu ertränken, wurde aber im kritischen Augenblick von ihrer Tochter festgehalten und gerettet; das Baby ertrank. Seitdem ist sie psychisch krank. Ihr Mann ist unterwürfig gegen seine Vorgesetzten, er trägt Essen aus, vor allem aber versorgt und umhegt er seine verschüchterte Frau. Er träumt von ihrem früheren glücklichen Leben. Er wird in einen Aufstand der Insassen der Anstalt hineingezogen, findet sich schließlich aber damit ab, sein Leben mit Putzen und Fegen in der Anstalt zu verbringen - weil seine Frau sich weigert, die Anstalt zu verlassen. Sie wird weiterhin in der Abgeschiedenheit der Klinik sich ihrer Trauer widmen.

Ein Schlüsselfilm, in dem es oberflächlich auch um verschiedene Psychiaterrollen und damit verbundene Konzeptionen der Psychiatrie geht, ist LA TETE CONTRE LES MURS (Frankreich 1958, Georges Franju). Der Film basiert auf dem gleichbetitelten polemischauflärerischen Roman von Herve Bazin aus dem Jahre 1949, der auf die Mißstände in französischen psychiatrischen Kliniken hinweisen wollte. Reste dieser Konzeption finden sich auch noch in dem Film, obwohl dieser völlig neue Schwerpunkte setzt. Die Story: Francois Gerane (Jean-Pierre Mocky) ist der fünfundzwanzigjährige Sohn eines angesehenen Rechtsanwalts (Jean Galland). Francois ist für seinen Vater eine ständige Provokation, er erfüllt keine Erwartung, die sein Vater ihm entgegenbringt, nicht einmal das Gymnasium hat er absolviert. Er betätigt sich als Motorradrennfahrer, macht Schulden. Als er wieder einmal nicht weiß, wie er an Geld kommen soll, dringt er in die Wohnung des Vaters ein, stiehlt Geld und verbrennt wichtige Gerichtsakten. Sein Vater, der ihn dabei überrascht, läßt ihn in eine Anstalt einweisen.

Zwei Ärzte konkurrieren in der Anstalt: Dr. Varmont (Pierre Brasseur) und Dr. Emery (Paul Meurisse). Francois ist in Varmonts Abteilung, möchte aber gern in die von Emery. In den beiden Ärzten spiegeln sich verschiedene Konzeptionen der Psychiatrie. Varmont ist Vertreter der "alten" Methode, die mit strenger Bewachung, Beruhigungsspritzen und Gummizelle arbeitet, während Emery dadurch, daß er seinen Patienten größtmögliche Freiheiten gestattet, ihre Heilung ermöglichen will. Der Kontrast dieser beiden Auffassungen bleibt aber rhetorisch, die eigentliche Dramaturgie konzentriert sich auf Francois, der in der Anstalt und außerhalb Erfahrungen macht, die ihn zutiefst verstören.

Er schließt Freundschaft mit dem sanften Heurtevent (Charles Aznavour), einem Epileptiker, mit dem er auszubrechen versucht. Als auch der zweite Fluchtversuch scheitert, erhängt sich der Freund. Stephanie (Anouk Aimee) besucht Francois regelmäßig. Sie vermittelt sogar eine Aussprache mit seinem Vater, die aber ergebnislos bleibt. Francois versucht zum drittenmal, der Anstalt zu entfliehen, und jetzt mit Erfolg. In Paris findet er Arbeit bei einem Spielbankbesitzer, dessen Adresse ihm ein Krimineller in der Anstalt zugesteckt hatte. Unvorsichtigerweise verbringt Francois eine Nacht bei Stephanie; am Morgen erwartet ihn bereits die Polizei, und er wird wie ein Gefangener in die Anstalt zurückgebracht. LA TETE CONTRE LES MURS schildert die Anstalt als einen Ort, an dem Francois extreme Erfahrungen macht - die er nicht aushalten kann, deshalb wird er immer wieder versuchen auszubrechen; dem stehen aber andere extreme Erfahrungen von Glück und Harmonie gegenüber, die er außerhalb der Anstalt nicht hätte machen können. In einer Beschreibung von Enno Patalas: "ein Schwachsinniger, der, vom Wärter gefüttert, seine Nahrung immer wieder auf den Löffel zurückspeit; ein Irrer, der einem zweiten die Säge ins Gesicht schlägt, während die anderen Irren teilnahmslos zuschauen. Sobald es Francois aber gelungen ist, nach Paris zu entkommen und er seine künftige Arbeitsstelle betritt, prallt er fast noch schockierter zurück vor den Gesichtern, die blöd und irre den Lauf der Kugel verfolgen, die mit nervenzerreißendem Klicken über die Mulden mit den Glückszahlen hüpf. (...) Dagegen stehen Situationen aus der Anstalt, die einen Frieden ausstrahlen, wie ihn Francois draußen nie erfahren hat: die schöne Irre, die in der Anstaltskirche wie mit Engelszunge einen berauschend hellen Gesang anstimmt; selbstvergessen wie glückliche Kinder sitzen Francois und der Epileptiker auf der kleinen Eisenbahn, die sie

wie durch einen Garten Eden zur Arbeit fährt" (Patalas 1961: 50). Die Grenzen zwischen "Normalität" und "Krankheit" verwischen so. Francois ist derjenige, aus dessen Perspektive der Film handelt; er ist das registrierende Organ, in dem sich die Absurdität der Alltagswelt genauso fängt wie die Momente von Schönheit und Frieden in der Anstalt. Die Anstalt ist von der Außenwelt abgesetzt einzig durch die Extremität der Situationen, die in ihr selbstverständlich sind - der größte Schrecken ist dort, aber auch das größte Glück.

## Drehtüren

Filme, die die Faszination der "anderen Wirklichkeit" der Anstalt zum Gegenstand haben, bleiben jedoch die Ausnahme. Durchgängig ist vielmehr die Kritik an der psychiatrischen Klinik als einem institutioneilen Instrumentarium, mit dem Abweichler erfaßt und re-normalisiert werden sollen, ohne daß ihre besonderen persönlichen, biographischen oder sozialen Voraussetzungen dabei ins Spiel kämen. Die Anstalt erscheint so als die Materialisierung eines "Normalitätsanspruches", der rücksichtslos und brutal durchgesetzt wird. Die Abweichler bleiben dabei meist auf der Strecke; sie sind die Opfer dieser Maschine der Reglementierung und der Sanktionierung.

Schon der Titel *DIE DREHTÜR* (BRD 1976, Andreas Kettelhack) ist eine exakte Metapher dessen, was der Film schildert: den Fall eines Mädchens, das ständig auf der Schwelle zwischen Alltagswelt und Anstalt schwebt, mal drinnen, mal draußen. Die "Drehtür", das ist der immer wieder durchlaufene Zyklus von Einweisung, als geheilt entlassen werden, die Unmöglichkeit, das Alltagsleben in toto auszuhalten, die neue Einweisung usw. Die Programmiererin Heidi Wohlgemut (Millie Büttner) wird gerade zum zweitenmal aus der Klinik entlassen. Sie ist von ihrem Mann inzwischen geschieden worden; zynischerweise wurde als Scheidungsgrund ihre psychische Krankheit akzeptiert. Heidi lernt den Musiker Georg Wilke (Wolfgang Unteraucher) kennen und faßt Vertrauen zu ihm. Als Künstler fühlt Georg sich von Heidis originellen Einfällen angezogen, fühlt sich inspiriert von ihrer extremen Emotionalität. Er genießt sein Zusammensein mit dem Mädchen als etwas, was sein eigenes Lebensgefühl steigert. Er vergißt darüber aber, daß die Grenze zur Krankheit dabei oft genug überschritten wird. Was für ihn ein Grund zur Faszination ist, ist für Heidi ein Symptom ihres Leidens.

Georg hatte sich, kurz bevor er Heidi traf, von seiner Freundin (Heidrun Kussin) getrennt. Als diese mit Liebeskummer wieder auftaucht, reagiert er sofort auf ihr Anliegen, denn eigentlich war diese Beziehung für ihn nie zu Ende gewesen. Heidi schleicht sich nachts aus der Wohnung, die sie mit Georg teilt, während er und das andere Mädchen im Nebenzimmer Versöhnung feiern. Heidi wendet sich an einen Therapeuten - vergeblich, dieser hat keine Zeit. In ihrer Verzweiflung randaliert sie schließlich in einem Lokal. Die Polizei greift sie auf und liefert sie von neuem in die Anstalt ein. - Die Drehtür hat wieder eine Umdrehung hinter sich.

Der Schluß des Films ist märchenartig. Georg besucht Heidi in der Anstalt. Er erbittet einen Hofgang für sie, fährt dann aber mit ihr vom Anstaltsgelände. Heidi will nie wieder dorthin zurückkehren.

Heidi Wohlgemut ist schizophren. Doch sie ist, wie es in einer Kritik der *Süddeutschen Zeitung* heißt, "kein armes irres Hascherl, das sinn- und hilflos durch die Gegend krebst, bis es wieder in der sicheren Verwahrung der geschlossenen Anstalt aufgehoben ist. Sie erscheint als hilfsbedürftige Persönlichkeit, die Kontakt und Verständnis fordert, um wieder Fuß zu fassen und nicht in der gesellschaftlichen Isolierung zu verkümmern" (7. April 1976). Der Film beschreibt aber auch die symptomatischen Ausweichmanöver von Heidis Mitmenschen, die fatale Tendenz, abzuwehren und abzuschieben. Das eigentliche Dilemma, in dem Heidi steckt, ist begründet in dem verhängnisvollen Wechselverhältnis zwischen der Unfähigkeit aller, psychisch Kranken im Alltag zu begegnen, und der Existenz gesellschaftlicher Institutionen, die Verwahrung gewährleisten und Sicherung der Alltagswelt. Und der Film vertritt zwei wichtige Thesen: Zum einen sei derjenige,

der einmal in den Zirkel der Drehtür hineingeraten ist, ihm immer wieder ausgeliefert - weil jedes abweichende Verhalten in der Öffentlichkeit mit der einmal erfolgten Einweisung in die Anstalt immer wieder die gleiche Antwort hervorruft. Zum anderen sei denjenigen, die in den unseligen Drehtüreffekt hineingeraten sind, nur dadurch zu helfen, daß man ihnen aus der institutionalisierten Bewahrrpsychiatrie hinaushilft und ihnen im Alltag helfend zur Seite steht (der Schluß bleibt trotzdem märchenhaft; wichtiger für diese Einsicht ist, daß Georg, der Heidi im Grunde immer nur benutzt hatte, sie zu akzeptieren beginnt).

Das immer fortschreitende Hineingezogenwerden in die Verfahren, die Sanktionen und die Ausgrenzungen staatlicher Institutionen - zu ihnen gehören neben der Anstalt auch die Rechtsprechung, die Polizei und das Fürsorgeheim - ist in den letzten Jahren immer häufiger zu einem Thema geworden, dem sich sozial engagierte Filmemacher zugewendet haben. Insbesondere der Jurist Norbert Kückelmann hat sich mehrfach mit diesem Themenbereich beschäftigt. Sein erster Spielfilm *DIE SACHVERSTÄNDIGEN* (BRD 1972) erzählt die Geschichte des in der Rechts- und Mahnabteilung einer Porzellanmanufaktur arbeitenden Matthias Mainzer. Mainzer hatte eine eigene Anwaltskanzlei aufgegeben, um nicht in den Widerspruch von sozialem Engagement und beruflicher Karriere zu geraten. Aber auch die Situation als Angestellter ist problematisch: "Mainzer zieht sich (...) immer mehr zurück in ein Niemandsland zwischen Engagement und Arrangement. Seine leise Verweigerung, die auf ein Minimum an Anpassung und ein Maximum an individualistischer Freiheit zielt, bringt ihn ständig in den Konflikt mit seinen Vorgesetzten, in den Nachteil gegenüber ehrgeizigen Kollegen und isoliert ihn zwangsläufig von seiner Umwelt" (*Medium* 3, 1973, 12: 28). In einer Umwelt, die durchweg als aggressiv und fremd, als kalt und formal gezeichnet wird, gerät Mainzer zufällig in die Falle der "Amtspsychiatrie": In einer Gaststätte wird er in einen Streit verwickelt. Den Polizeibeamten will er - weil er den Fall aus anderer Perspektive erlebt hat und dagegen protestiert, als "Störer" festgestellt zu werden, während die eigentlichen Urheber des Streits nicht befragt werden - seinen Ausweis nicht zeigen; sie nehmen ihn mit auf die Wache, provozieren seinen Widerstand. Es kommt zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung, ein Amtsarzt wird gerufen, und als man ein Aufputschmittel bei Mainzer findet, ist dies ein weiterer Grund, ihn zur Untersuchung in die Anstalt einzuweisen.

Der Film arbeitet den Widerspruch zwischen dem, was passiert, und dem, was es bewirkt, dadurch heraus, daß in die Szenen auf dem Polizeirevier Aussagen der Polizisten einmontiert sind. Der Fluß der Ereignisse wird so immer wieder unterbrochen. In den Aussagen der Beteiligten spiegelt sich zum einen ein fast zynisches formales Selbstverständnis der Polizisten, zum anderen kommen Teile der "interpretativen Falle" zum Vorschein, in die Mainzer hineingeraten ist - einmal als "Störer" gekennzeichnet, kann jedes Verhalten Mainzers unter diesem Titel interpretiert werden. Oder, wie einer der Polizisten es formuliert: "Wenn mir vorgehalten wird, daß der Beschuldigte sonst ein ruhiger und besonnener Mensch sei, so muß ich dazu sagen, daß er nichts dazu getan hat, den Eindruck zu widerlegen, daß sein Verhalten als Störung aufgefaßt werden müsse. Die Aufgabe der Polizei ist, die Störung zu beseitigen. Über die Hintergründe seines Verhaltens konnten wir uns keine Gedanken machen." Alles dies steht in offenem Kontrast zu dem, was geschieht.

Die weitere Entwicklung, in deren Strudel Mainzer am Ende zum Mörder wird, kann von ihm selbst kaum noch beeinflusst werden. Sein Anwalt nennt die treibende Kraft, die das determiniert, was beim Ingangsetzen der juristischen Instanzen zwecks der Beurteilung psychiatrischer Fälle passiert, "die Schwerkraft von Vorurteilen" - die wiederum die Lage des Internierten so aussichtslos machen.

Einmal gerichtsnotorisch bekannt und als "Störer" etikettiert, ist der auffällig gewordene Mainzer (Matthias Eysen) einer Prozedur ausgesetzt, die ihre eigene Dynamik besitzt. Einer der Ärzte faßt das Dilemma, in dem auch die Ärzte stecken, zusammen: Wenn die Patienten "draußen wären, müßten wir uns nicht mit ihnen beschäftigen; sie sind aber nicht draußen, und die meisten wissen das auch." Eine Ärztin, die Mainzer testpsychologisch untersucht hat, verteidigt den Klienten gegen einen Kollegen, der von Mainzer behauptet, er sei "querköpfig", verbiestert, stehe "unter großer nervöser Anspannung" usw., mit dem Argument, das sei "eine



völlig normale Reaktion in einer extremen Belastungssituation". Hier ist eine der wenigen Gelegenheiten, daß in der Klinik verschiedene "Konzeptpakete" einander gegenübergestellt werden. Wenigstens in dieser Situation kommt zur Rede, daß man Mainzers Verhaltensweisen auch anders deuten könnte als unter dem Label "störendes Verhalten".

Die schließlich vor Gericht vorgetragenen kontroversen "Gutachten" von zwei Sachverständigen liefern Beschreibungen und Deutungen von Mainzers Verhalten und Lebenslauf, die zwar bis zur Unvereinbarkeit unterschiedlich sind, zugleich aber so abstrakt und abgehoben von dem, was Mainzer zugestoßen ist, daß ihre Angemessenheit zweifelhaft erscheint. Das Problem, das das Gericht zu lösen hat, ist dann auch einzig, zu klären, wie die beiden "Gutachten" miteinander vereinbar gemacht werden können. Das Problem ihrer "Wahrheit" stellt sich von vornherein nicht.

Sonst wird aber die vorgenommene Etikettierung als konsistent und ungebrochen vorgeführt. Wenn Mainzer als potentiell gewalttätiger Störenfried erfaßt ist, ist damit ein interpretativer Rahmen abgesteckt, der alle Verhaltensweisen in bestimmter Weise deutbar macht. Am Beispiel: Mainzer schrubbt einen Gemeinschaftsraum in der Anstalt. Ein anderer Insasse sitzt am Tisch und spielt auf einer Mundharmonika. Ein Pfleger nimmt ihm das Instrument weg, die Musik störe. Mainzer gibt seinem Leidensgenossen seine Mundharmonika (es hatte zu Weihnachten für jeden Insassen eine als Geschenk gegeben) - was von den Pflegern sofort wieder als ein Akt der Auflehnung, des Widerstandes und der Provokation "gelesen" werden kann. Das Verhalten wird also auf den Hintergrund eines abstrakten und generalisierten Krankheitsbildes bezogen und dadurch sinnvoll gemacht. Das vorgefällte Urteil bestätigt sich so immer nur selbst.

DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (BRD 1979), Kückelmanns dritter Film, greift die verhängnisvolle Rolle der Behörden für das Leben ihrer Klienten wieder auf: Martin Sonntag (welch ein Name in einer solchen Leidensgeschichte!) lebt mit mehreren Geschwistern und seiner Mutter im Norden Münchens. Der Vater ist im Gefängnis. Martin (Gerhard Gundel) treibt sich herum. Sein eigentliches Zuhause ist ein alter Wohnwagen, in dem er sich eingerichtet hat. Vor allem hortet er hier das Diebesgut, das er bei verschiedenen Einbrüchen erbeutet hat. Er wird erwischt, als er zusammen mit seinem etwas älteren Bruder, an dem er sehr hängt und der der einzige Mensch ist, zu dem er eine Vertrauensbeziehung hat, in eine Baubude einzubrechen versucht. Der Bruder wird in die Jugendstrafanstalt eingewiesen; Martin ist noch nicht strafmündig - er landet im Fürsorgeheim.

Nun beginnt ein sich viele Male wiederholender Zyklus von Heimeinweisung, Flucht, Aufgreifen des streunenden Jungen (er kann ja nirgends hin, die Polizei würde ihn sonst sofort wieder ins Heim zurückbringen), erneuter Einweisung. Die Akte "Martin Sonntag", die seine zahlreichen Fluchtversuche und erneuten Einweisungen verzeichnet, wird immer umfangreicher. Für die amtlichen Stellen, die mit ihm befaßt sind, gilt er als ein äußerst schwieriger, wenn nicht gar hoffnungsloser Fall. Man hält ihn für "bindungslos" und "gemeinschaftsunfähig". Nach dem Tode seines Bruders, erneuter Flucht, Verhaftung auf dem Friedhof und neuer Einweisung kommt Martin in ein jugendpsychiatrisches Heim, das mit seinen therapeutischen Einrichtungen für "schwierige Fälle" wie Martin besonders geeignet erscheint. Tatsächlich arbeitet hier ein Therapeut (Manfred Rendl), der als erster Erwachsener auf Martins Probleme und Nöte eingeht. Zum erstenmal faßt Martin Vertrauen zu einem Erwachsenen. Doch die positive Entwicklung seiner Lebensgeschichte, die sich anzubahnen schien, wird jäh wieder abgebrochen, als der Therapeut wegen "pädagogischer Differenzen" das Heim verlassen muß. Wieder reißt Martin aus.

Nach einem Ladendiebstahl, den er nach dem Vorbild amerikanischer Kriminalfilme verübt hat, wird Martin in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Das Ergebnis der Aufnahmeuntersuchung: überdurchschnittlicher Intelligenzquotient, hohes Maß an emotionaler Bindungslosigkeit. Der Arztbericht notiert, daß Martin "in

Selbstbeschädigungsabsicht eine Glasscherbe geschluckt" habe und daß er, aus Sicherheitsgründen, in die geschlossene Abteilung für unruhige Männer habe verlegt werden müssen.

Auch die Anstalt kann Martin nicht halten; er flieht von neuem. Auf der Flucht lernt er die fünfzehnjährige Susanne (Evelyne Hohenwarter) kennen, die von zu Hause weggelaufen ist und sich in einem verlassenen Abbruchhaus eingerichtet hat. Sie nimmt Martin auf, und für die beiden beginnt eine kurze Idylle. Doch wieder greift die Polizei ein. Martin ist inzwischen strafmündig geworden. Er kommt ins Jugendgefängnis. Kurze Zeit nach der Einlieferung erhängt er sich mit einem Hosengürtel in seiner Zelle.

DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT geht auf einen Fall zurück, der sich 1972 in München ereignet hat. Kückelmann, praktizierender Jurist, wurde auf die traurige Geschichte des Martin-Sonntag-Vorbildes aufmerksam, weil sie in der Realität wie eine zynische Farce zu Ende ging (die Szene findet sich auch im Film): Nach dem Selbstmord des Jungen " fand eine Pressekonferenz statt, weil der Fall einiges Aufsehen erregt hatte, und da wurde unter anderem der Satz gesagt, daß das verkorkste Leben des-Jungen jetzt eigentlich gar keine Bedeutung mehr hätte, das sei ja vorbei, das brauchte man nicht mehr zu diskutieren - die Frage, auf die es ankäme, die es zu klären gäbe von Seiten der Behörde, sei die, wie der Junge an den Gürtel gekommen ist, mit dem er sich erhängt hat" (Kückelmann 1979: 4). Tatsächlich ist der Film vor allem ein Film über die inhaltslosen, unangemessenen und rituellen Formalverfahren, mit denen öffentliche Stellen - einschließlich der institutionalisierten Jugendpsychiatrie - dem Jungen begegnen. In einer Szene bei der Kriminalpolizei ist Martin nurmehr das Objekt des Verfahrens, er kann sich teilnahmslos anderem zuwenden; wie in einem Akt der Kommentierung dessen, was gerade geschieht, stempelt er selbstvergessen auf einem Block herum.

Die Ritualisierung betrifft vor allen Dingen die Kategorien, mit denen der jugendliche Delinquent erfaßt wird. Hinter den formalen Situationen von Befragung, Begutachtung, Einweisung usw. wird ein Denken und ein Argumentationsmuster sichtbar, das auf eine Entmenslichung des Opfers/Angeklagten hinausläuft. In gewisser Weise haben es die Ämter nicht mehr mit Martin Sonntag zu tun, sondern mit einem Datensatz, der den "Fall" mit den typisierenden Merkmalen erfaßt, auf die das ganze System aufgebaut ist. Der weitere Verlauf der traurigen Biographie Martins wird von den Behörden selbst mitverursacht, wie in einer Spirale. Norbert Kückelmann: "Ein Kind wird dissozial, das heißt, es ist ja nicht direkt zu bestrafen, ein zwölf- oder dreizehnjähriger Junge wird polizeiauffällig. Er begeht ein paar Diebstähle, dann wird das Milieu betrachtet, die sozialen Verhältnisse der Eltern, die Situation des Vaters, die Mutter, die arbeiten muß oder es teilweise nicht kann, weil sie die Familie zu versorgen hat, also die ganze desolate soziale Situation des Kindes. Wenn dann noch Dinge dazukommen wie Kriminalität des Vaters, Ghettoaigenschaft der Gegend, sogenannte erbliche Belastung, schlechte Zeugnisse in der Schule, Streunen, Anzeichen von dem, was man Verwahrlosung nennt, das heißt, kein geordnetes Leben führen, nicht nach Hause kommen, Schule schwänzen und dergleichen, dann tritt etwas ein, was die Soziologen auch Stigmatisierung nennen. Das heißt, das Kind bekommt ein Stigma, da wird ein Stempel aufgedrückt, und dieser Stempel ist dann wieder Ausgangspunkt für verstärkte Kontrollen. Diese Kontrollen ihrerseits wieder bewirken ein Sichzurückziehen des Kindes, eine Isolation, und die Kluft, auch die Brückenlosigkeit zwischen dem dissozial gewordenen oder als dissozial bezeichneten, als dissozial stigmatisierten Kind und den Institutionen der Gesellschaft wird größer" (1979: 6). Der Kontrast zwischen dem bemitleidenswerten Schicksal des einzelnen und den rituellen und leerlaufenden Formeln der Verwaltung der jugendlichen Delinquenz durchzieht den Film bis zum Schluß. Nochmals Norbert Kückelmann: Insbesondere die Schlußszene "macht eine Kluft deutlich: zwischen dem Ausbruch aus Verzweiflung und Einsamkeit einer kindlichen Konsequenz und der Taubheit und Unerschütterlichkeit eines Systems, das, überbündet und unvollkommen, in der Sorge um Sicherheit und Ordnung seine Betriebsunfälle sondiert, nicht unmenschlich, nicht einmal ratlos, sondern korrekt: die verständliche Antwort eines programmierten Bereichs auf ein nichtprogrammiertes Geschehen, weil ja auch Suizid einer verwalteten Person etwas ist, um das nicht vorher um eine Genehmigung eingegeben wurde" (1981: 91).

Die Ausgangssituation des jugoslawischen Spielfilms SPECIJALNO VASPITANJE (HEIMERZIEHUNG, Jugoslawien 1977, Goran Marković) umreißt eine ähnliche soziale Situation wie die, in der auch Martin Sonntag gelebt hatte: Die elterliche Familie ist zerstört, die Mutter lebt mit einem Mann zusammen, der zu den Kindern kein Verhältnis hat. Gewalt ist das zentrale Kommunikationsmedium in der Familie. Der etwa vierzehnjährige Pera (Slavko Stimac) ist schon ein kleiner Krimineller. Er wird (natürlich) geschnappt, kommt vor das Jugendgericht und wird in ein Heim für "schwer erziehbare" Jugendliche eingewiesen. Die Mutter kommt später in eine psychiatrische Klinik; sie hat dem Zusammenbruch aller ihrer sozialen Bindungen nicht standgehalten (was im übrigen wieder auf Pera angewendet werden kann - Stichwort: "erbliche Belastung", "Anlagen"; in DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT heißt es einmal hilflos-tröstend: "Es war eben in dem Jungen drin").

Das Heim, in das Pera kommt, erweist sich als eine rauhe Umgebung, in der zunächst einmal abgeklärt werden muß, welchen Platz Pera in der Rangordnung der Insassen einnimmt. Auch hier gilt das Mittel, mit dem schon in Peras Familie Auseinandersetzungen und Konflikte beendet wurden: Gewalt. Das Heim ist eine geschlossene Lebenswelt. Kategorien, die hier Bedeutung haben, sind Konkurrenz, Herrschaftsausübung und Macht.

Umso stärker hebt sich die Figur des Zarko (Bekim Fehmiu) von diesem Hintergrund ab. Zarko, in dessen Gruppe Pera kommt, ist Sozialarbeiter, und er versucht, individuell auf die Jungen in seiner Gruppe einzugehen. Er steht ihnen nicht als Verwalter jugendlicher Abweichung gegenüber, sondern er bemüht sich, ihre Sicht zu erfahren und sich ihren Ängsten, Problemen und Obsessionen "von innen" zu nähern. Er stößt auf den erbitterten Widerstand seiner konservativen Kollegen, die sämtlich die Ansicht vertreten, nur eine "starke Hand" könne den Jungen helfen. Der Konflikt zwischen diesen beiden Auffassungen von Sozialarbeit auch im psychiatrischen Bereich fand sich ja auch in DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT. In einer Schlüssel-szene stehen sich dort der Heimleiter und der Therapeut gegenüber, dessen Vertrag gekündigt worden ist. Der eine vertritt das System, die Forderung, das ordnungsgemäße Abwickeln des pädagogischen Auftrags. Der andere will "Gefühl" investieren, um den Kindern Angst zu nehmen, um ihnen zu helfen, mit ihrer Angst umgehen zu können. Das Ziel ist für beide gleich, beide wollen helfen. Die Wege sind aber bis zur Ausschließlichkeit unterschiedlich. Jeder von beiden glaubt, recht zu haben: Der Heimleiter meint, daß ein gefühlsmäßiges Engagement der pädagogischen Betreuer in den Jungen eine Hoffnung erwecke, die unerfüllbar bleiben müsse; außerdem werde damit das Erziehungssystem das angewendet wird, gestört. Der andere verweist auf seine Erfolge in der Arbeit mit Martin und meint, wenn dieses System keine Ausnahme zulasse, auch nicht in einem wichtigen Fall und mit gutem Grunde, dann sei es eben ein falsches System. Der Konflikt ist unlösbar, einer der beiden Kontrahenten muß gehen.

In SPECIJALNO VASPITANJE hat Zarko eine ähnliche Auseinandersetzung mit einem Psychologen, der - zynisch, distanziert und kalt - eine testpsychologische Untersuchung Peras abgeschlossen hat und bei dem Jungen "schwere Persönlichkeitsschäden", "Gemeingefährlichkeit" und dergleichen konstatiert hat. Das Problem, um das der Streit geht, sind die pädagogischen Maßnahmen, die zu ergreifen sind. Zarko bringt seinen Standpunkt auf den Begriff: "Wenn Sie dem Jungen nicht helfen wollen, dann nützt Ihnen Ihre ganze Psychologie nichts!" Auch hier kommt es aber zu keiner Annäherung der Standpunkte.

Es ist sowohl in DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT als auch in SPECIJALNO VASPITANJE symptomatisch, daß die etablierten Kräfte der Heime auf der Seite der Verwaltung der Delinquenz stehen. Die neue und andere Form der Jugendpädagogik wird von außen in die Institutionen hineingetragen. Es sind hochmotivierte Einzelpersonen, die sich auf die Seite der Opfer des Systems zu stellen versuchen, und sie stoßen auf fulminanten Widerstand derjenigen, die der Auffassung anhängen, nur durch Strenge, Drill, starke Kontrolle und Strafen sei eine Besserung der Person zu erreichen. An diesen repräsentativen Figuren zeigt sich zum einen die Diskussion um die Durchführung von resozialisierenden Maßnahmen, die seit einigen Jahren nicht

nur innerhalb der Sozialpädagogik und der Rechtswissenschaft entbrannt ist, sondern auch zunehmendes öffentliches Interesse gefunden hat; zum anderen erweist sich an ihnen die Beharrungstendenz der herkömmlichen Auffassung der Pädagogik im Rechtsvollzug, und an ihnen wird die Härte und die Unbeugsamkeit dieses Systems deutlich.

Zarko bringt Pera mit dem etwas älteren Ljupce (Aleksandar Bercek) zusammen, der sich weigert zu sprechen. Zwischen den beiden Jungen entwickelt sich eine stumme Freundschaft. Sie arbeiten bei einem versoffenen Automechaniker, für den sie billige Arbeitskräfte sind, der ihnen andererseits aber auch manche Freiheiten läßt. Auf einer Spritztour mit dem Auto lernen sie zwei Mädchen kennen. Alles scheint in Ordnung, als die beiden Jungen plötzlich ungerechtfertigterweise eines Diebstahls bezichtigt werden. Sie nehmen das Auto eines Kunden und fliehen. Auf der Fahrt gibt Ljupce sein Schweigen auf, stirbt aber kurz darauf bei einem Autounfall. Pera ist wieder allein.

Auch dieser Film endet wieder wie im Märchen (weil eine solche Umkehrung der Betroffenheit unter den Bedingungen der Heimerziehung wohl unreal ist): Als Pera spürt, daß der Tod Ljupces für Zarko ein schwerer Schlag ist, engagiert er sich für seinen Lehrer - er weiß, daß dieser jetzt seine Hilfe braucht.

## **Paare und Familien**

Der holländische Film *DE SMAAK VAN WATER* (Niederlande 1982, Orlow Seunke) verlegt den Konflikt zwischen der lieblosen Routine der Verwaltung von Abweichung und der mitmenschlichen Betroffenheit und Engagiertheit in eine einzige Person: Hes (Gerard Thoolen) ist Angestellter in einer großen Behörde einer zukünftigen Gesellschaft und für die Verwaltung der "Out-Drops" zuständig. Er erledigt dies routiniert, ohne Gefühl und ohne Parteilichkeit. Doch dann muß er sich mit dem Fall "Anna" auseinandersetzen. Anna (Dorijn Curvers), deren gerade verstorbene Eltern Hes schon Jahre gekannt hat, ist vierzehn Jahre alt. Sie hat ihr ganzes Leben in einem Schrank der verkommenen Wohnung verbracht, kann kaum sprechen oder gehen, ernährt sich nur von Brot und Milch. Die Nachbarn wollen sich nicht um das Kind kümmern, und Hes fühlt, daß er der einzige Freund ist, den sie hat. Der Fall beginnt, ihn in ungeahntem Maß zu involvieren. Die Krise ist voraussehbar: Hes ist zwar dazu in der Lage, seine Aufgaben im Amt routiniert und professionell auszuüben, doch Gefühlen, Bindungen und seiner eigenen Betroffenheit gegenüber ist er unerfahren. Hes verläßt seinen Platz hinter dem Schreibtisch und zieht zu Anna in die Wohnung, um sich ganz dem Mädchen widmen zu können. Seine Sichtweise verändert sich, er hat eine "Bekehrung" hinter sich und lebt jetzt selbst in der Welt, die er vorher immer nur verwaltet hatte. Dank seines großen Engagements macht Anna rasche Fortschritte. Als Hes schließlich versucht, Anna zu adoptieren, stößt er auf größten Widerstand von Seiten der Behörde. Er ist selbst zum "Fall" geworden.

Während *DE SMAAK VAN WATER* von der Unüberwindbarkeit, der Allgegenwart und dem ungebrochenen Machtanspruch der behördlichen Verwaltung von gesellschaftlicher Abweichung und psychischer Krankheit ausgeht und dabei die soziale und emotionelle Armut als etwas von den Institutionen Gewünschtes darstellt, mehrten sich die Filme, die psychiatrisches Personal zeigen, das seine Patienten und Klienten zum gefühlsmäßigen Engagement auffordert, um ihnen so den Weg aus der Psychiatrie zu öffnen.

Eine schwere Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn steht am Beginn von *KOPFSTAND* (Österreich 1982, Ernst Josef Lauscher). Die Mutter (Ingrid Burkhard) verdächtigt ihren siebzehnjährigen Sohn Markus (Christoph Waltz), der Friseur werden soll, rauschgiftsüchtig zu sein. Sie verständigt die Polizei. Markus wird in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. Ein Fluchtversuch unterbricht die lange Kette von Elektroschockbehandlungen und medikamentösen Ruhigstellungen. Markus wird aber bald wieder zurückge-

bracht. Erst eine neueingestellte Ärztin (Krista Posch) erkennt, daß Markus aufgrund einer Fehldiagnose festgehalten wird; sie gewinnt das Vertrauen des Jungen und veranlaßt schließlich seine Entlassung.

Markus geht nicht in seine alte Umgebung zurück. Durch Vermittlung der Fürsorge darf er sich einer alten Dame (Elisabeth Epp) als Betreuer annehmen: Nach einmal überwundenem ersten Mißtrauen bahnt sich, wie es in der Wiener *Allgemeinen Zeitung* hieß, "eine rührende Freundschaft zwischen den beiden so verschiedenartigen Menschen an, die sich aber beide von einer 'Verwahrungsgesellschaft' sozial verwahrlost fühlen" (wer denkt hier nicht an das phantasievolle Bündnis zwischen dem jugendlichen und dem alten Abweichler in *HAROLD AND MAUDE*?). Die alte Frau lernt im Umgang mit Markus, ihre Ängste und Depressionen angesichts ihres nahen Todes zwar nicht zu überwinden, aber sich ihnen zu stellen. Auf der anderen Seite lernt Markus von der alten Frau, sich seinen Vorstellungen und Wünschen mit Selbstvertrauen zuzuwenden. Nach dem Tod seiner Gefährtin geht Markus auf eine Italienreise.

Daß *KOPFSTAND* dem italienischen Psychiater Franco Basaglia gewidmet ist, ist symptomatisch für den neueren Film über die psychiatrische Klinik und ihre Patienten. Zumindest der Tendenz nach setzt sich auch im Film immer stärker die Hypothese durch, die Krankheit als eine Antwort auf eine krankmachende Umgebung aufzufassen. Dies führt natürlich zu einer Krise im Selbstverständnis der klinischen Psychiatrie: Denn die Therapie kann sich dann nicht darauf beschränken, wie bei einer organischen Erkrankung das kranke Individuum zu heilen, sondern muß darüber hinausgreifen und die Lebensbedingungen des Kranken verändern. Entsteht eine Krankheit beispielsweise in einer familiären Interaktionsstruktur, so muß, soll der Krankheit wirksam begegnet werden, in die Familie eingegriffen werden. Die sozialpsychiatrische "Etikettierungstheorie" besagt, daß die psychische Krankheit als eine soziale Rolle und als ein sozialer Status aufgefaßt werden kann, die dem als "krank" etikettierten Individuum in einem jeweiligen sozialen Kontext zugewiesen werden. Nur die Veränderung dieses Rahmens, dieses Gefüges also von Verhaltenserwartungen, Projektionen, Interaktionsstrukturen etc., kann zu einer Änderung der Etikettierung und damit zur Schaffung von Voraussetzungen führen, die eine "Heilung" bedeuten können. *Kopfstand* zeigt, wie Markus *KOPFSTAND* zeigt, wie Markus aus der Beziehung zu seiner Mutter, die ihn krankmacht, herausgeht und in einer neuen Bindung auch sich selbst neu erfährt. Indem er mit der alten Frau zusammen einen neuen Rahmen für sich entwirft, schafft er die Bedingungen dafür, daß auch er selbst anders werden kann. Derartige Bindungen, die zur Überwindung von Krankheit und Angst beitragen, sind immer wieder Thema von Filmen gewesen. So gelingt es in *OUTRAGEOUS* (Kanada 1977, Richard Benner) einem schizophrenen Mädchen (Hollis McLaren), mit einer Beziehung zu einem Homosexuellen (Craig Russell) einen Rahmen abzustecken, der auch die Symptome ihrer Krankheit immer weiter in den Hintergrund rücken läßt.

Die meisten dieser Geschichten sind auf der Grenze zwischen Anstalt und Alltag angesiedelt. *LENA RAIS* (BRD 1979, Christian Rischert) ist die Geschichte von Lena (Krista Stadler), die seit fünfzehn Jahren mit Albert (Tilo Prückner) verheiratet ist und eines Tages dem Ehealltag mit seinen eintönigen Selbstverständlichkeiten widersetzt. Als es ihr nicht gelingt, mit Albert über ihre Probleme zu reden, bricht Lena aus und wird schließlich krank. Albert hofft zwar, daß ihre Krankheit durch einen Tumor verursacht ist, den man weg-schneiden kann, doch ist Lena psychisch krank. Sie kommt in eine Gruppentherapie, aus der sie fortläuft. Ein Alkoholiker (Nikolaus Paryla) folgt ihr. Er akzeptiert Lena, fordert nichts, wartet ab. Lena trennt sich schließlich von Albert. Der Alkoholiker tritt eine Entziehungskur an; Lena bleibt mit ihren Kindern zurück - verunsichert zwar, aber mit dem Wunsch, von nun an ihr Leben zu leben und auf eigenen Füßen zu stehen.

*LENA RAIS* gehört zu der großen Gruppe von Geschichten, die sich darum drehen, daß die angestammten Formen des Zusammenlebens, der Geschlechterrollen, der Kindererziehung, kurz: daß der angestammte Alltag keine Befriedigung mehr herstellen kann und daß es nötig ist, eine Neubestimmung nicht nur der für den Alltag relevanten Werte, sondern vor allem der Formen vorzunehmen, in denen er sich realisiert. Dabei wird insbesondere auch deutlich, daß psychische Erkrankungen nicht mehr schuldhaft dem Individuum angelastet

werden können, sondern daß das Gefüge von sozialen Beziehungen, in denen sich Alltag ereignet, die Krankheit hervorbringt. Am Ende von MICHAEL ODER DIE SCHWIERIGKEIT MIT DEM GLÜCK (BRD 1975, Erika Runge) steht die Einsicht, daß nicht nur Michael (Patrick Kreuzer), der aggressiv und verstockt ist, in der Schule stört, keine Freunde hat und klaut, sich ändern muß, sondern daß es nötig ist, die Beziehungen der Eltern untereinander und die zu Michael neu zu definieren - nur gemeinsam lassen sich Michaels Probleme lösen.

Vor allem Frauen haben mit ihren Filmen immer weitere und immer neue Tabubereiche gesellschaftlicher Wirklichkeit berührt: Abtreibung und Geburt, Behinderung (BEHINDERTE LIEBE, Schweiz 1979, Marlies Graf), Tod (WAS SOLL'N WIR DENN MACHEN OHNE DEN TOD?, BRD 1980, Elfie Mikesch), Familie (VON WEGEN 'SCHICKSAL', BRD 1979, Helga Reidemeister) und Gewalt gegen Frauen (DIE MACHT DER MÄNNER IST DIE GEDULD DER FRAUEN, BRD 1978, Cristina Perincioli). Sehr oft sind es Dokumentarfilme, die mit Gegenständen befaßt sind, die der Privatsphäre zugehören und die früher dem - geschönten - Blick des Spielfilms offenstanden, dokumentarisch aber nicht festgehalten wurden. Diese Filme sind radikal, weil sie Grenzen überschreiten. Heike Sander schrieb exemplarisch über VON WEGEN 'SCHICKSAL': "Es ist zunächst ein Schock, ein Stück Privatheit dokumentiert zu sehen. Dies ist immer noch außergewöhnlich für die Medien und erst durch die neue Frauenbewegung, also seit etwa zehn Jahren, möglich gemacht worden. Um über das Massenphänomen Frauenbewegung überhaupt, positiv oder negativ, berichten zu können, kann man nicht umhin, Dinge zu thematisieren, die bisher zur geschützten Privatsphäre gehörten" (Sander 1980: 65).

Filme, die in der Anstalt spielen und in denen gezeigt wird, wie ein oder mehrere Kranke für sich einen neuen Rahmen entwerfen, sind selten. Ein frühes melodramatisches Beispiel ist DAVID AND LISA (USA 1962, Frank Perry). Der Film spielt in einer jugendpsychiatrischen Anstalt, konzentriert sich aber völlig auf die beiden jungen Titelhelden: David (Keir Dullea) leidet an einer Berührungssphobie; jeder Hautkontakt, so glaubt er, könne Infektion und Tod bedeuten. Er dehnt das Berührungsverbot auch auf die kommunikative Sphäre aus und lehnt jede Art von Kontakt mit anderen ab. Nur schrittweise beginnt er, die Hilfe des Leiters der Anstalt zu akzeptieren. Sein Heilungsprozeß beginnt, als er sich Lisa (Janet Margolin) zuwendet. Lisa ist schizophren, sie hält sich einmal für Muriel, ein andermal für Lisa. Sie ist etwas zurückgeblieben und wirkt in ihrem Ausdrucksgebaren infantil. Ihren neuen Freund sucht sie auf, wo sie nur kann - und dank der verständnisvollen und voraussetzungslosen Art, mit der er ihr begegnet, macht auch sie bald bessere Fortschritte als durch die systematische Heilbehandlung ihres Therapeuten. Die beiden jungen Kranken - und dies ist genau die These, die auch in den anderen Filmen, die wir hier erwähnt haben, vertreten wird - sind dazu in der Lage, "den Kern des Leidens im anderen aufzuspüren und sich gegenseitig der Heilung näherzubringen" (Condrau 1979: 916).

## **In der Anstalt**

Das früheste Beispiel der Anstalt als Topos im Film, das wir recherchieren konnten, ist ein Film aus dem Jahre 1910 mit dem Titel ZELLE NR. 13 - PACKENDE SZENEN AUS DEM LEBEN EINES IRRENARZTES. Das vor allem im deutschen Stummfilm ausgeprägte Interesse für psychologische Probleme umschloß natürlich auch die Darstellung der Anstalt: DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919, Robert Wiene), DR. MABUSE, DER SPIELER (Deutschland 1922, Fritz Lang). Allegorisch wurde die Anstalt noch einmal in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (Deutschland 1932, Fritz Lang) verwendet - als Handlungsrahmen einer Parabel über den Nazismus. In der Nazizeit war die Anstalt als Filmschauplatz - natürlich - tabu.

In anderen Ländern stößt man vor allem im Horrorfilm und ähnlichen Genrebereichen auf frühe Verwendung der Anstalt im Film. Ein typisches Beispiel: In TIH-MINH (Frankreich 1918, Louis Feuillade) wird die Prot-

agonistin (Mary Harald) von einem berühmten Psychiater wegen einer medikamentös hergestellten Amnesie behandelt, und die fünfte Episode des Films spielt in einer Irrenanstalt, in der ein Freund Tih-Minhs von Spionen festgehalten wird. Nur mit fremder Hilfe kann er entkommen.

Alle diese Filme präsentieren die Anstalt als einen Ort außerhalb der Gesellschaft - als eine "Insel", die keine Verbindung zum umgebenden Gemeinwesen hat. Manchmal erfüllt sie die Funktionen des Gefängnisses, meistens aber ist sie für diejenigen, die dorthin gelangen, eine Endstation: In der Anstalt sind Menschen unrettbar festgesetzt wie in einem Grab.

Alfred Hitchcocks *SPELLBOUND* (USA 1945) ist eine erste Neufassung des Bildes der psychiatrischen Klinik; sie scheint hier eher dem Sanatorium verwandt als einem psychiatrischen Großkrankenhaus. Einen wirklichen Durchbruch in der Darstellung der Anstalt im Film stellte dann aber *THE SNAKE PIT* (USA 1948, Anatole Litvak) dar. Dem Drehbuch lag der gleichbetitelte Roman von Mary Jane Ward zugrunde, die selbst geisteskrank gewesen war und mehrere Monate in einem Irrenhaus verbracht hatte. Die Story: Virginia Cunningham (Olivia de Havilland) ist als eine schwierige Patientin in einer amerikanischen Nervenheilanstalt untergebracht. Sie erinnert sich nur noch an Bruchstücke ihrer Vergangenheit. Eine konsequente Anwendung der Psychoanalyse führt schließlich zur Wiederaufdeckung eines traumatischen Kindheitserlebnisses: Virginia hatte symbolisch ihren Vater ermordet, der kurze Zeit darauf tatsächlich starb. Die Wiederkehr der Erinnerung an dieses Erlebnis schafft die Voraussetzungen ihrer eigentlichen Genesung. Diese Geschichte ist eine typische Variante der Enthüllungsgeschichten nach dem *SPELLBOUND*- und *MARNIE*-Muster, doch das eigentlich Bemerkenswerte an dem Film ist etwas anderes: die Darstellung der Lebensbedingungen innerhalb der Klinik.

Virginia "ist Kranke unter Kranken verschiedener Stufen, wandert durch fast alle Abteilungen, von der ‚Schlangengrube‘, der letzten Station der hoffnungslosen Fälle, bis in die erste Abteilung, die Vorhalle der Entlassung. Die Instinklosigkeit eines Arztes und die persönliche Abneigung einer einflußreichen Schwester werfen sie in ihrem Heilungsprozeß immer wieder zurück" (Condrau 1979: 911). Die Darstellung ist durchweg realistisch und wurde schon bei der Konzeption des Films mit mehreren Psychiatern abgesprochen und überprüft. Dennoch - oder gerade deswegen - übte der Film eine Schockwirkung aus. Die "Überfüllung der psychiatrischen Anstalten, Elektroschockbehandlungen und die üblichen, wahrscheinlich in allen psychiatrischen Heilanstalten der Welt nachweisbaren menschlichen Unzulänglichkeiten" (ebda.) rüttelten das Publikum auf und störten das Bild der Psychiatrie, welches damals in der Öffentlichkeit Geltung hatte: Insbesondere Vertreter der Psychiatrie kritisierten den Film aufs Schärfste.

Eine frühe realistische Studie über das Anstaltsleben ist auch der Schweizer Film *MATTO REGIERT* (Schweiz 1947, Leopold Lindtberg): "Es geht um die Aufdeckung der Hintergründe eines mysteriösen Mordfalles und um die Auffindung eines Mörders. Der Film spielt in einem Irrenhaus, das Opfer ist der Direktor desselben, der Kreis der Verdächtigen bildet sich aus dem Anstaltspersonal und den Kranken. Die Atmosphäre der (damaligen) Irrenanstalt ist hervorragend wiedergegeben, Ärzte, Pfleger, Schwestern und Patienten sind so dargestellt, wie sie eben damals in Wirklichkeit waren, wobei der Zuschnitt auf schweizerische Verhältnisse und die Dialektsprache, die Vermeidung künstlich-theatralischer Gebärden und 'irrer' Verhaltensweisen (...) dem Film einen allgemein-menschlichen Sinngehalt geben" (ebda., 912).

Dem unterliegenden medizinischen Modell der psychischen Krankheit entsprechend ist in allen diesen Filmen der Bezug der Anstalt zur umgebenden gesellschaftlichen Realität ohne großen Belang. Die Einbindung der Anstalt in die Gesellschaft ist erst seit Beginn der siebziger Jahre thematisch geworden. Das psychiatrische Krankenhaus ist eine Institution innerhalb der Gesellschaft, und sie hat beschreib- und benennbare gesellschaftliche Funktionen - zumeist geht es um die Bewahrung, die Pflege und die (oft unmenschlich harte) Behandlung von Abweichlern, Rauschgiftsüchtigen, psychisch Kranken. Daß auf der einen Seite alle Arten

von gesellschaftlicher Abweichung in der Anstalt zusammengefaßt werden, findet seine logische Begründung darin, daß die Anstalt als eine Institution gilt, die für die Ruhe, die Sicherheit und die Ordnung des gesellschaftlichen Lebens zu sorgen hat - indem sie diejenigen, die diese Werte stören, interniert. In diesem Kontext ist die Anstalt nur eine der Institutionen, mit denen das Leiden, die Auflehnung, die Selbstzerstörung, gewisse Formen der Kriminalität usw. erfaßt und verwaltet werden; in den gleichen funktionellen Rahmen gehören auch die Polizei, die Rechtsinstanzen, die Fürsorge, Sozialämter usw. Der bürokratische Weg, der beschritten wird, wenn jemand in die Anstalt eingewiesen wird, ist eines der Themen, das in den neueren Filmen angegangen wird (dies fiel ja schon bei der Beschreibung des "Drehtür"-Effektes auf).

Zumeist ist der Duktus der Kritik an den involvierten Institutionen bestimmend. Fast immer zeigen die Filme Einzelschicksale, und die Intervention der Psychiatrie erscheint auf dem Hintergrund des Wissens über den Verlauf der Erkrankung ungerechtfertigt, inhuman und unangemessen. Die Praxis der Psychiatrie steht ihrem - medizinischen und moralischen - Anspruch, Menschen helfen zu wollen, offen entgegen.

Die Kritik an den bestehenden Institutionen der Psychiatrie und ihrer Grenzbereiche (Jugendfürsorge, Jugendstrafvollzug usw.) hat sehr viele verschiedene Formen. DAS ENDE VOM ANFANG (BRD 1981, Helmut Christian Görlitz) nach dem autobiographischen Roman "Treibjagd" von Michael Holzner ist eine Polemik gegen das Umgehen der Behörden mit verhaltensauffälligen Jugendlichen. Der Film schildert den traurigen Weg des vierzehnjährigen Ben Holberg (Michael Fass) durch die Erziehungsheime. Ben scheint sich zunächst verschüchtert und scheu in sein Schicksal zu fügen. Die mit Gewalttätigkeit geladene Atmosphäre des Heims, die ständige Bedrohung und Unterdrückung durch andere Jugendliche, die grotesken Figuren der Erzieher, die der Situation in keiner Weise gewachsen sind und die sich genauso in den Kreislauf der Gewalt einfügen wie die Kinder - all dies läßt ihn schließlich rebellieren: Ben schlägt zurück, bricht aus, wird verfolgt, gestellt, wieder eingeliefert. Eine Perspektive eröffnet der Film nicht.

LIFE FOR CHRISTINE (Großbritannien 1980, John Goldschmidt) basiert auf der authentischen Geschichte eines schwererziehbaren Mädchens, das mit elf Jahren in erste psychiatrische Behandlung kam: Seitdem wurde das aggressive Kind mit Psychopharmaka ständig ruhiggestellt und kam nach einer Serie von Heimaufenthalten mit dreizehn Jahren wegen "sittlicher Gefährdung" unter die Aufsicht der staatlichen Fürsorge. Am Ende dieser Odyssee durch die Institutionen stand die Verurteilung zu lebenslänglicher Verwahrung wegen Brandstiftung und Gefährdung von Menschenleben. Ron Lacey, Analytiker und Sozialarbeiter bei der MIND (National Association for Mental Health), stieß zufällig auf das Mädchen und betreute es fünf Jahre lang. Nach allen möglichen Versuchen, die wirkliche Christine mit legalen Mitteln freizubekommen, entschieden sich Lacey und seine Kollegen, mit dem Fall an die Öffentlichkeit zu gehen. Die kommerzielle Fernsehgesellschaft Granada (London) finanzierte schließlich den halbdokumentarischen Film.

Der Film folgt den tatsächlichen Vorgängen sehr genau. Insbesondere werden offizielle Dokumente und Protokolle teilweise wörtlich in den Film eingearbeitet. Die Zielrichtung ist klar - wie Ron Lacey dem Regisseur gegenüber äußerte: "Du weißt doch, 'bürokratisiertes' Mitgefühl kann ganz fürchterlich sein und monströs. Und davon handelt der Film" (1981: 80). Die Story: Am Beginn des Films lernt Colin (Nicholas Ball), ein Mitarbeiter von MIND, Christine (Amanda York) bei einer Routineführung durch den Sonderflügel des Londoner Frauengefängnisses kennen. Sie steht, nur mit einem Nachthemd bekleidet, vor ihrer Zelle. Die Direktorin macht Colin auf Christine aufmerksam, er ist betroffen, und er beschließt, sich um den Fall zu kümmern. Im Lauf der sechs Jahre, in denen Colin mit Christine ihre Geschichte aufarbeitet, wandelt sie sich von einer verstockt-feindseligen Heranwachsenden zu einer kooperativen jungen Frau, die im Gefängnis "nicht alt werden und hier nicht sterben will". Am Ende des Films steht die Hoffnung, daß der Fall überprüft und die Inhaftierung vom Innenministerium aufgehoben werden wird.



Die Ausstrahlung des Films in Großbritannien fand ein erstaunliches Echo. Vor allem hatte er eine rechtliche Konsequenz: Die Richtlinien, nach denen solche Fälle vor Kontrollinstanzen verhandelt werden, wurden dahingehend verändert, daß auch Inhaftierte, die noch nicht sechzehn Jahre alt sind, beim Innenministerium den Antrag stellen können, daß ihr Fall neu untersucht wird. Auch für die reale Christine hatte die Sendung des Films Konsequenzen, wenngleich ihr Fall ein Vierteljahr später immer noch nicht bearbeitet war: "Diese Schuppenflechte - die fünf Jahre, seit ich Christine kenne - war die immer da, ganz deutlich. Diese Knöchel mit Schorf und Flocken von Haut. Und dann, eine Woche nach der Sendung, als ich Christine besuchte, war der Ausschlag verschwunden... Ich halte das für ein sehr wichtiges Moment in Christines Geschichte. Denn es ist wohl schlimm für ein Mädchen, wenn es in der Schule 'räudig' und 'fett' geschimpft wird. Offenbar ist Streß, emotionaler Streß, ein wichtiger Faktor, ein Auslöser für solche Symptome" (Lacey 1981: 80).

Die Einbeziehung der Betroffenen in die Planung, Ausführung und Auswertung der Filmarbeit ist ein wichtiger Grundzug, der vor allem für die Dokumentarfilmer immer stärkere Bedeutung bekommt. Peter Robinson zeigte den Beteiligten seines Films *ASYLUM* (USA 1972) zunächst eine viereinhalbstündige Fassung, bevor er - unter Berücksichtigung der Vorschläge und Einwände der Kranken - die endgültige Version montierte. Paolo Quaregna arbeitete mehr als ein Jahr mit den Einwohnern der "Casa de famiglia" zusammen, mit denen er dann seinen dokumentarischen Film *FELICITA AD OLTRANZA* (Italien 1982) drehte; die Kranken waren an der Konzeption des Filmes ständig beteiligt, wenngleich Quaregna die endgültige Fassung selbst herstellte (mündliche Mitteilung, 1983). Andreas Kettelhack benutzte für seinen zweiteiligen Film *DER WEG DES HANS MONN* (BRD 1972) bei den Aufnahmen in der Berliner Bonhoeffer-Klinik eine Video-Anlage, um ein sofortiges Feedback zu ermöglichen. Konfrontiert mit dem filmischen Dokument des eigenen Verhaltens ergeben sich Situationen, die deutlich machen, wie routiniert und blind der Anstaltsalltag abläuft: Außer Hans Monn können sich die Beteiligten kaum wiedererkennen; die Entfremdung des Personals von den Patienten geht sogar so weit, daß einer der Ärzte erst nach dreimaligem Ansehen des Materials bemerkte, daß er die Patienten in der dritten Person anzureden pflegte.

Hans Monn zertrümmerte im Januar 1970 weit über hundert Schaufensterscheiben in der Westberliner Innenstadt; der Sachschaden betrug über 300.000 DM. Monn wurde festgenommen und in die Bonhoeffer-Klinik (im Jargon auch "Bonny's Ranch") eingeliefert. Diagnose: Schizophrenie. Der erste Teil des Films ("Wie man in die Nervenklinik kommt") versucht, die Vorgeschichte dieser Tat aus Aussagen von Angehörigen, Bekannten und Ärzten Monns zu rekonstruieren. Aus diesen Bruchstücken wird deutlich, daß Monns Amoklauf ein Versuch war, aus Angst und Einsamkeit herauszukommen. Die Biographie Monns ist eine Kette von Schwierigkeiten. Mit vier Jahren kommt er in ein Heim, seinen Eltern hatte man das Sorgerecht entzogen. Der Junge hat dieses Erlebnis nie verwunden. Schwierigkeiten in der Schule, Probleme im Beruf und Hemmungen gegenüber Frauen sind der Erfahrungshintergrund Monns, der mit 22 Jahren zum ersten Mal in einer Klinik behandelt wird. Weitere Klinikaufenthalte schließen sich an. Nach der Entlassung fällt er immer wieder in ein soziales Vakuum, Freunde hat er nicht, seine Position im Beruf wird immer schwieriger. Mit dem Gefühl, allein gelassen zu werden, wächst die Angst. Es kommt zur Krise, die sich als Amoklauf ausdrückt.

Der zweite Teil des Films ("Wie man in der Nervenklinik behandelt wird") ist das erste filmische Dokument, das in einem psychiatrischen Großkrankenhaus der BRD gedreht werden konnte. Er zeigt mehr oder weniger typische Situationen aus dem Alltag der Anstalt. Nachträglich sind die Aufnahmen aus der Anstalt von dem Berliner Psychoanalytiker H. Bach kommentiert worden. In seinem Resümee findet sich die Quintessenz dessen, was die Dokumentaraufnahmen zeigen: "Die Leistung des Verrückten in der Klinik besteht (...) darin, daß er es zunehmend lernt, den Arzt zu verstehen und die Prinzipien, nach denen Pfleger und Arzt den Tagesablauf in einer solchen Klinik organisieren. Wenn er das weitgehend verstanden hat, dann läßt man ihn in Ruhe oder verschafft ihm besondere Vergünstigungen. Dies ist eigentlich eine Umkehrung des Prozesses, der stattfinden müßte: Die Aufgabe lautet, der 'Verrückte' muß verstanden werden. Und die gedankliche Erwägung in der Psychiatrie, die in der diagnostischen und theoretischen Erfassung der Krankheitszustände veran-

kert ist, lautet hierbei, diese Menschen sind nicht verstehbar. Diese Visite zeigt sehr deutlich, was für eine eigentümliche Umkehr stattfindet: Der Kranke muß die Organisation einer Nervenklinik verstehen lernen, dann wird er als gebessert bezeichnet."

## Das Personal

Die Ärzte, die in der psychiatrischen Klinik für das Wohl ihrer Patienten verantwortlich sind, werden im Film oft als nicht dazu in der Lage oder unfähig dargestellt, sich ausreichend mit ihren Klienten zu beschäftigen: Zu viele Mängel hat ihre Ausbildung, zu viele Patienten müssen sie betreuen, ein individueller Kontakt erscheint fast unmöglich. Dabei ist das "Wunder menschlicher Zuwendung", wie es in DER WEG DES HANS MONN heißt, die zentrale Voraussetzung für die Heilung. Eine Beispielszene aus diesem Film: Ein völlig teilnahmsloser, medikamentös ruhiggestellter Mann, der zudem noch ans Bett gefesselt ist, erhält Besuch von seiner Frau; trotz der Medikamente ist der Mann plötzlich teilnehmend, er kann an der Interaktion mitmachen, er zeigt zumindest elementares Interesse an dem, was um ihn herum vorgeht. Im Kontext des Films ist dies das lebende Gegenbild zum entfremdeten und überlasteten Personal der Klinik: Keiner, weder Arzt noch Pfleger, kann sich so um die Patienten kümmern.

Insbesondere die Ärzte werden neben dem normalen Klinikbetrieb noch von Verwaltungs- und Begutachtungsaufgaben in die Pflicht genommen. Darum sind es vor allem die Pfleger und Schwestern, die auf den Stationen für die Durchführung des medizinisch-therapeutischen Programms, für Resozialisierung, für die Aufrechterhaltung geordneter Zustände in der Klinik usw. zuständig sind. Auch diese Verhältnisse sind implizit eine Kritik an der Praxis der psychiatrischen Großkrankenhäuser. Denn das Pflegepersonal ist schlecht ausgebildet, und in einigen Filmen wird seine Rolle noch dadurch hervorgehoben, daß einzelne Pfleger und Schwestern als herrschsüchtig, bis zur Unmenschlichkeit hart und brutal, manchmal gar als selbst krank gekennzeichnet werden.

I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN (USA 1977, Anthony Page) enthält einige Darstellungen des Anstaltslebens, die - obwohl fiktiv - einen fast dokumentarischen Eindruck machen. Das Pflegepersonal ist durchweg gutwillig, aber inkompetent und ratlos. Seine wesentlichste Aufgabe scheint es zu sein, die Insassen der Klinik mit Sedativa und gutem Zureden irgendwie ruhig zu halten. Von der Krankengeschichte der Protagonistin begreift außer der behandelnden Ärztin (Bibi Andersson) keiner etwas - schon aus dem Grunde nicht, weil keiner zusammenhängend darüber informiert ist. Schon daran kann abgelesen werden, wie stark der Film die Möglichkeit einer Heilbehandlung im Alltag der Anstalt in Zweifel zieht. Diese Kritik wird einerseits akzentuiert und andererseits überlagert von einer Nebenhandlung, die den kranken Pfleger Hobbs (Reni Santoni) darstellt: Als die schizophrene Deborah (Kathleen Quinlan) nach einer Selbstverletzung auf die Station für "besonders schwere Fälle" kommt, betritt sie eine Abteilung, die ganz und gar von dem brutalen Pfleger Hobbs regiert wird. Gewalttätig sorgt er für Ruhe und Ordnung, und er wendet auch dann Gewalt an, wenn es keinen offenen Grund dafür gibt. Deborah erlebt mit, wie er Heien (Signe Hasso), eine ältere Patientin, brutal ohrfeigt; Miss Coral (Sylvia Sidney), eine Mathematiklehrerin, die schon einmal als geheilt entlassen worden war, wird wieder eingeliefert, und sie ist ein besonders willkommenes Opfer für Hobbs' Brutalität. Deborahs Zustand hatte sich angesichts der Verhaltensweisen von Hobbs sehr verschlechtert, doch als sie Zeugin seiner Schlägereien gegen Miss Coral wird, begehrt sie auf. Hobbs wird entlassen und begeht kurze Zeit später Selbstmord.

Hobbs ist hier also eine Figur, die zum einen selbst unter einer schweren Persönlichkeitskrise leidet; auf der anderen Seite ist er aber eine Verkörperung des Schreckensbildes des Pflegers - inkompetent, böse und brutal. Er ist der Herrscher über seine Abteilung, die Patienten sind ihm ausgeliefert, hilf- und wehrlos. Anstatt zu helfen, treibt er die Kranken weiter in die Krankheit hinein. Auch in THE SNAKE PIT hat die Protagonis-

tin auf das Betreiben einer Krankenschwester einen schweren Rückfall; in SHOCK CORRIDOR ist der Pfleger Wilkes (Chuck Roberson) sogar zum Mörder geworden, um zu verhindern, daß etwas darüber bekannt wird, daß er die weiblichen Insassen der Klinik zu sexuellen Handlungen erpreßt. Ein brutaler Pfleger, der, gedeckt von einem jungen Arzt, seine Abteilung zu seinem Herrschaftsbereich gemacht hat und sich auslebt, indem er Patienten quält, ist in Minows DIE ANSTALT eine der Figuren, an denen die unmenschlichen Verhältnisse in der Klinik exemplarisch verdeutlicht werden.

Von besonderer Härte sind die Zustände, die Jan Kadars THE OTHER SIDE OF HELL (USA 1977) schildert und attackiert. Ort der Handlung ist das Hillsgate-Krankenhaus für kriminelle Geisteskranke. Auf den Abteilungen gelten die Gesetze, die die Pfleger gemacht haben, die Anstaltsleitung mischt sich in den täglichen Ablauf in der Klinik kaum ein. Die Patienten-Insassen sind der Willfähigkeit der Pfleger ausgeliefert; bis zum Mord geht deren Brutalität. Die Geschichte: Frank Dole (Alan Arkin) ist nach dem Tod seines Vaters in eine schwere Krise geraten. Darum bemüht, die Rolle des Todes für sich selbst zu klären, begeht er eine ganze Reihe von seltsam anmutenden Handlungen. Er wird verhaftet, als er das Grab seines Vaters verwüstet. Gerichtsverhandlung. Er wird nach Hillsgate eingeliefert - zur Beobachtung, wie es heißt. Doch er bleibt Jahre dort, und er lernt es, sich anzupassen. Erst als die Wärter seinen Freund Jim (Roger E. Mosley) nach einem Kampfspiel - es geht um hochdotierte Wetten - umbringen, beginnt er, sich zu wehren. Er will Informationen über Hillsgate sammeln und nach "draußen" schmuggeln. Mit der heimlichen Unterstützung eines Wärters, dem er einmal das Leben gerettet hat, kann er mit versteckter Kamera und Tonbandgerät die Zustände in der Klinik dokumentieren.

Sieben Jahre nach der Einlieferung kommt es zu einer neuen Verhandlung seines Falles. Frank trägt vor, was er erlebt hat, doch will ihm kaum jemand glauben. Er wird wieder nach Hillsgate eingeliefert. Einige Male versucht er erfolglos zu fliehen, bevor es ihm - wiederum mit Hilfe des Wärters - gelingt, in die Freiheit zu gelangen. Jetzt macht er seine Aussagen vor einem staatlichen Untersuchungsausschuß, endlich findet er Gehör. Der Gouverneur begnadigt ihn.

Auch dieser Film enthält eine ganze Reihe von Thesen über die innere Struktur der Anstalt und über die Möglichkeiten der Patienten, Öffentlichkeit für ihre Lage herzustellen. Vor allem wird gezeigt, dass alle Institutionen miteinander kooperieren, wenn es darum geht, die "Geheimhaltung" der Zustände in der Anstalt aufrechtzuerhalten. Nur wenn es gelingt, mit den Informationen aus der Anstalt an eine unabhängige Stelle - in diesem Film ist es eine staatliche Untersuchungskommission, in anderen ist es die Presse oder das Fernsehen - zu gelangen, besteht eine Aussicht darauf, Gehör zu finden. Um einen Insassen der Anstalt an publizistischer Tätigkeit zu hindern, ist die Unglaubwürdigkeit des Kranken ein starkes Argument; denn die Geschichten, die er erzählt (ob sie nun wahr sind oder nicht), können jederzeit als Erscheinungsbilder der Krankheit ausgelegt werden.

Die Anstalt ist in THE OTHER SIDE OF HELL eine geschlossene Welt, eine reine Bewahranstalt, in der es keine Rehabilitation gibt. Einmal eingeliefert, kann der Insasse für beliebige Zeit interniert bleiben. In eine solche Falle gerät auch der von Jack Nicholson gespielte R.P. McMurphy in ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (USA 1975, Milos Forman). McMurphy ist ein straffälliger Querulant, der im Arbeitslager seine Einweisung in die psychiatrische Klinik provoziert hatte, um dem Arbeitsdienst zu entgehen. Mit seiner Vitalität und Ironie wird er in der Anstalt schnell zum enfant terrible und zum offenen Gegner der Oberschwester Ratched (Louise Fletcher), die wie kein anderer das Funktionieren und die innere Stabilität der Institution repräsentiert. Die Ärzte halten sich aus dem Klinikbetrieb so gut wie völlig heraus.

Die Anlässe, an denen die ersten Reibereien zwischen McMurphy und Schwester Ratched entstehen, sind zunächst unerheblich und banal: McMurphy stößt sich an solchen Kleinigkeiten wie der Tatsache, dass er wie alle anderen auch Medikamente zu schlucken hat, ohne danach fragen zu dürfen, zu welchem Zweck er sie

einnimmt; oder er hat Mühe einzusehen, dass die gruppentherapeutischen Sitzungen unter der Leitung der Oberschwester - jeder ist dazu gezwungen, offen zu sein! - therapeutische Wirkung zeigen können; er bittet z.B. darum, eine solche Sitzung zugunsten eines Baseballspiels etwas zu verschieben.

Die individuelle Ohnmacht gegenüber den Alltagszwängen der Institution spiegelt sich in der völligen Unterordnung und Lethargie der anderen Insassen der Anstalt (zum Teil sind sie freiwillig hier, zum Teil auf Veranlassung ihrer Verwandten, andere Fälle sind selten). Bei McMurphy verursacht dies um so höhere Aktivität, mit der er - satirisch oder boshaft, je nach Perspektive - das innere Selbstverständnis der Institution attackiert. So "organisiert" er beispielsweise einen Ausflug mit dem Bus ans Meer, wo er einem Bootsverleiher die anderen Kranken als Ärzte einer staatlichen Irrenanstalt vorstellt - die Patienten "wirken plötzlich so würdig wie sonst irgendwelche akademischen Würdenträger" (*Zoom*, 1976, 5. 12).

Schließlich will McMurphy zusammen mit einem als taubstumm geltenden Indianer (Will Sampson) fliehen. Das Abschiedsfest von den anderen artet aber in eine wüste Party aus. Am nächsten Morgen findet die Oberschwester ein Chaos vor - Betrunkene, Zerstörung, in den Armen des jungen Billy (Brad Dourif) eine "mildtätige Dirne" (*Film und Fernsehen* 7, 1979, 4: 42). Billy nimmt sich das Leben, McMurphy stürzt sich auf Schwester Ratched, um sie zu töten, er wird überwältigt. Mittels einer Lobotomie wird sein Widerstand endgültig gebrochen.

Die treibende Kraft der Geschichte ist die Beziehung zwischen McMurphy und Schwester Ratched. Einerseits sind die Kontraste zwischen beiden das Moment, welches zu immer weiterer Eskalation führt; auf der anderen Seite sind die Handlungen McMurphys aber eindeutig an Ratched adressiert, er fordert sie heraus: Angesichts ihrer Sensibilität für Status und hierarchische Beziehungen innerhalb der Anstalt die Patienten als Ärzte auszugeben; angesichts ihrer vertrockneten Sexualität eine Orgie zu feiern und Nutten in die Anstalt einzuschmuggeln; Ironie zu verwenden gegen sie, die Ironie nicht verstehen kann - all das sind innere Bezüge, die das Handeln McMurphys auf die Figur der Ratched beziehen. Vollständig ist der Kontrast der beiden Figuren im gestisch-mimischen Bereich: "Auf der einen Seite der fast statuarische Gestus der Ratched, die Louise Fletcher mit enervierender, abstoßender Kühle spielt, mit einem Zynismus, der Beteiligtsein auf den Plan ruft. Auf der anderen Seite McMurphys hinreißende körperliche Brillanz, die mimische Vielgestaltigkeit, dieses vibrierende Pendeln zwischen kumpelhafter Saloppheit und eruptiver Spannung" (ebda.).

Der Machtbereich der Klinikräume gehört ganz und gar der Schwester Ratched. Auch die anderen Pfleger und Schwestern stehen unter ihrer Kontrolle. In der Regel sind sie stumpf und bürokratisch-kalt, nur selten verrät einer von ihnen Anteilnahme (so die junge Lernschwester, die neben Ratched sitzt und gleichzeitig Beteiligung wie Ohnmacht signalisiert). Das Ausüben von Macht und der Genuß der Macht scheint alle Handlungen Ratched zu diktieren und zu färben; die gruppentherapeutischen Meetings z.B. führen zu der einzigen Konsequenz, dass Ratched - wie im Hochgefühl ihrer Herrschaft - den Kranken beizubringen versucht, dass das Irrenhaus der beste Platz für sie sei.

Während in *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* offene Opposition zwischen Pflegepersonal und Patienten besteht, findet sich in *GIBBI WESTGERMANY* (BRD 1980, Christel Buschmann) ein geheimnisvolles Einverständnis der beiden Gruppen, eine Art von ritueller Abstimmung der komplementären Rollen. Gibbi (Jörg Pfennigwerth) stellt seinem Therapeuten (Hans Noever) gegenüber fest: "Medikamente mit Gewalt einem eingeben, das bringt einen runter statt raus." Der Arzt ist fast stumm, auf der Station taucht er fast überhaupt nicht auf, er sitzt und beobachtet. Im Falle einer Krise reagiert er professionell-kühl, als rechne er immer damit und als sei er bereit - als Gibbi ihn angreift, verzieht der Arzt kaum eine Miene, setzt sich kaum zur Wehr, ruft vielmehr mit der Klingel die Pfleger. Diese überwältigen Gibbi schnell, dem Griff in die Haare ist er nicht gewachsen; als er auf dem Boden liegt, bekommt er eine Spritze.

Die Pfleger sind ständig, sowohl auf der Station wie auch im Garten, wie Wachhunde um die Patienten. Beim Essen stehen sie als Wächter in leicht erhöhter Position, sie schreien Patienten an, die nicht hören wollen, zur Not wenden sie auch einmal körperliche Gewalt an. Sie sind kühl, ironisch und beherrschen souverän die Situation. Als Gibbi einmal den Schlüsselbund des diensthabenden Pflegers gestohlen hat, rennt er über den langen Flur zur Tür der geschlossenen Abteilung. Die beiden Pfleger folgen ihm langsam, bleiben schließlich auf dem Flur stehen und schauen zu, wie Gibbi versucht, die Tür zu öffnen - der Schlüssel befindet sich nämlich gar nicht am Bund. Die Pfleger intervenieren nicht, und auch Gibbi weiß, dass die Strafe nicht abzuwenden ist (Einzelzelle, Zwangsjacke, Spritze).

Die distanzierte Routiniertheit, mit der die Pfleger ihren Beruf ausüben, ist aber nicht feindselig, sondern eher freundlich - als seien sie sich der vielen Mängel der Bewahranstalt genauso bewußt wie der Rollen, die sie und die Patienten füreinander spielen. Auch zwischen Gibbi und dem Arzt besteht so etwas wie ein geheimes Einverständnis - als seien alle die, die an der Lebenswelt der Klinik teilnehmen, Mitglieder einer Geheimgesellschaft, zwischen denen vieles schon abgeklärt ist und die sich in vielerlei Hinsicht verstehen und in ihren Rollen gegenseitig akzeptieren: Gibbi drückt sich eine Zigarette am Kopf aus; das verstört den Pfleger, an den diese Geste gerichtet war, kaum; die Geste war auch schon so ausgeführt, dass sie wie eine lästige Pflichterfüllung erschien.

Ein ähnlich reibungsloses Ineinandergreifen der Rollen von Patienten und Pflegern im Alltag der Anstalt schildert auch HISTOIRE DE PAUL (Frankreich 1975, René Feret). Auch hier fallen die allgegenwärtigen Pfleger auf, die den Tätigkeiten der Patienten kein Interesse entgegenbringen und nur dann selbst aktiv werden, wenn es zu Auseinandersetzungen zwischen den Patienten kommt. Die Therapie beschränkt sich, ähnlich wie in GIBBI WESTGERMANY, auf die Verabreichung von Medikamenten und die gelegentliche Anwendung von Bestrafungen. Es fehlt aber in HISTOIRE DE PAUL der ironische Unterton des stillschweigenden Einverständnisses zwischen Personal und Patienten.

### **Die Hilfe der Gruppe, der "Blick von innen", der Dokumentarismus**

Eine Grundthese, die in Filmen über Psychiatrie und psychische Krankheit immer wieder vertreten wird, ist zugleich eine Kritik an den Behandlungsmethoden, die in der Anstalt praktiziert werden (Elektroschock-Therapien, medikamentöse Verfahren etc.). Diese Arten der Heilbehandlung stehen nämlich oft in direktem Kontrast zu gruppentherapeutischen Methoden und erscheinen dann als Mittel, mit denen die Persönlichkeit des Patienten zerstört wird; die Krankheit wird mit diesen Behandlungsmethoden übertüncht, aber nicht geheilt. Wenn sich in der Gruppentherapie Anfänge einer Stabilisierung der Person zeigten, erfolgt nach den ersten medikamentösen Behandlungen immer wieder ein Rückschlag.

Ein Beispiel ist FAMILY LIFE (Großbritannien 1971, Kenneth Loach): Als die schizophrene Janice (Sandy Ratcliff) in die Klinik kommt, wird sie von einem jungen Arzt behandelt, der mit der genauen Analyse der sozialen Umgebung, in der die Patienten normalerweise leben (daher der richtungsweisende Titel "Familienleben"), die Entstehungsbedingungen der Krankheit zu erfassen sucht und der als therapeutisches Mittel vor allem Gruppentherapien einsetzt. Es gelingt, Janice wieder beizubringen, sich außerhalb der Klinik zu bewegen, doch trifft sie auf die gleichen sozialen Rahmenbedingungen, die sie schon einmal krank gemacht haben. Wieder in der Klinik, ist der junge Arzt inzwischen entlassen worden, sie wird mit Elektroschocks behandelt; am Schluß des Films wird sie - sie wirkt apathisch und verstört - in einer Vorlesung als Demonstrationskranke vorgeführt. Die Folgerung liegt nahe: Wir sehen Janice am Ende als ein Produkt der Methoden, wie sie in der Psychiatrie angewendet werden. Auch in ANNA, KIND VAN DE ZON (Niederlande 1975, Rene van Nie) kontrastieren Elektroschock-Behandlungen mit einer Gruppe von Kranken, die der schizo-

phrenen Anna Uosee Ruiters) zu helfen versucht, sich selbst zu finden - eine elementare Solidarität von Kranken schafft die Voraussetzungen für die Heilung.

Die Filme, die sich in extenso Gruppentherapien zugewendet haben, sind ausnahmslos Dokumentarfilme. Ein erster Durchbruch in dieses Neuland ist Allan Kings Film WARRENDALE (Kanada 1967), den er in einem Heim für verhaltensgestörte Kinder drehte. Mit einem kleinen Team lebte er fünf Wochen in dem Heim selbst, gedreht wurde bis zu vierzehn Stunden am Tag. In dem Heim lebten zwölf Kinder sowie acht "Heimeltern", die als intimes therapeutisches Personal mit den Kindern eine Art familiärer Gemeinschaft bildeten. King und sein Team begannen erst mit der Filmarbeit, nachdem sie in die Gruppe assimiliert worden waren.

Der Film verzichtet auf alle erklärenden oder erläuternden Zwischentitel, Kommentare und Begründungen. "Die Kamera hat nicht die Funktion der beobachtenden, sondern die einer teilnehmenden Position. Sie ist der Katalysator, der die einzelnen Personen und ihre Beziehungen untereinander verbindet" (*Film-Korrespondenz*, 8.3.77). Wenngleich King auch Spuren einer Erzählung in die Endfassung des Films einbezogen hat (die schwarze Köchin verstarb während der Dreharbeiten, und dies ist ein dramaturgischer Angelpunkt, um den King andere Szenen und Sequenzen gruppiert), hat der Film dennoch nur schwache Entwicklungen zur Grundlage. Vielmehr setzen sich die einzelnen Szenen wie in einem Puzzle zu einem komplizierten und widersprüchlichen Bild des Lebens und der Lebensbedingungen der Kinder in Warrendale zusammen.

Weniger eine "Handlung" als vielmehr eine Seh- und Betrachtungsweise steht im Vordergrund: "Die Filmgruppe, selbst teilnehmend am Gruppenleben, ohne Vorschriften und Regeln, begriff den Film schlicht als Transportmedium der Gruppentherapie, die sich entwickelt als Aneignung des Lebens- und Wohnraums, als Ausagieren traumatischer Familien- und Berufserfahrungen und als konfliktreiche Sensibilisierung unter den einzelnen. Der Zuschauer spürt an sich selbst Identifikationsmechanismen mit schwachen oder starken Figuren, welche zugleich Thema der Gruppengespräche sind" (Tholen 1978: 30), heißt es zu Peter Robinsons Dokumentarfilm ASYLUM. Die Offenheit, mit der Filme wie ASYLUM und WARRENDALE sich auf Handlungs- und Interaktionssituationen, auf therapeutische Sitzungen und Rollenspiele einlassen, ist ein wichtiges Charakteristikum dieser Art des Filmemachens: Weil das Filmteam am Geschehen selbst teilnimmt, überlagern sich die Sichtweisen von Betroffenen und dem teilnehmend-beobachtenden Team. Diesem interaktiven Verhältnis von Filmteam und Patienten, Familienmitgliedern usw. entspringt eine implizite Zielsetzung derartiger Filme: Sie versuchen nicht, vorgefertigte Muster der Deutung z.B. in Form einer Spielhandlung auszubreiten, sondern lassen sich vielmehr auf den Reichtum und die Widersprüchlichkeit der Situation ein, um damit zumindest in Spuren auch die Erlebnisweisen von Betroffenen zu dokumentieren. Mit diesem Material, so die These, kann "der Blick von innen" nacherlebbar gemacht werden.

Gerade die Abwesenheit vereinfachender Erklärungsmuster ist in der Kritik dieser Filme immer wieder beklagt worden. Dabei kommt es zu offenen Widersprüchen und Dilemmata in den Argumentationen der Kritiker. So beklagt Jan Dawson in einer langen Kritik zu WARRENDALE: "Einer der unbefriedigendsten Aspekte von Kings Film ist in der Tat das AFehlen von Dokumentation. Der Film selbst (...) liefert praktisch keine Information über die Theorien, die hinter den Behandlungsmethoden dieses Centers stehen, noch über deren Wirksamkeit" (Dawson 1967/68: 45). Sie fährt dann aber fort: "Möglicherweise steht dahinter die Absicht, die Neugier des Zuschauers anzuregen, ihn dazu anzuhalten, nicht nur mehr über Warrendale herauszufinden, sondern über das sehr reale Problem, wie die Gesellschaft ihre verhaltensgestörten Kinder behandeln sollte und behandelt" (45). Etwas weiter unten heißt es dann (in einer Beschreibung des eigenen Erlebens des Films): "Das soll nicht heißen, dass WARRENDALE nicht ein äußerst verstörender und zutiefst bewegender Film ist. Er schafft es wirklich, einen die Realität, die sich hinter dem Etikett 'verhaltensgestört' verbirgt, deutlicher sehen zu lassen; und indem er das Personal von seiner humorlosesten (und für mich unsympathischsten) Seite zeigt, bringt er einen - möglicherweise unabsichtlich - dazu, für diese besonderen Kinder eine Sympathie aufzubringen, die an manchen Stellen schon fast zu einer Identifikation mit ihnen führt. Wir

sehen sie am Schluß eindeutig als Persönlichkeiten, die Aufmerksamkeit verdienen und Zuwendung und Verständnis brauchen" (47). Der Absatz schließt: "Aber gleichzeitig ist WARRENDALE ein Film, der sich in keinem gegebenen kritischen Rahmen diskutieren läßt, und dies scheint eine Folge eher seiner eigenen als der Unzulänglichkeiten existierender Methoden der Kritik zu sein" (47). Ms. Dawson ist sich der Widersprüche in ihrer Haltung zu dem Film durchaus bewußt. Das Faszinierende an ihrem Artikel ist die Tatsache, dass sie auf der einen Seite offenbar stark von dem Film engagiert worden war, auf der anderen Seite aber ein ebenso starkes Bedürfnis danach hatte, die unmittelbaren Eindrücke mit theoretischem Hintergrund zu rationalisieren und damit auch zu entschärfen. Gerade weil der Film kontrovers, unmittelbar und ehrlich war, hielt Parker Tyler ihn seinerzeit für "real dynamite" (1969: 31).

ASYLUM (USA 1972, Peter Robinson) ist ein Film über die "Community" des britischen Psychiaters Ronald D. Laing, die 1966 unter dem Namen "Kingsley Hall" gegründet wurde. Es war ein Versuch, Verhaltensgestörte, psychisch Kranke und Ärzte in einer therapeutischen Wohngemeinschaft zusammenleben zu lassen.

Das Filmteam lebte sechs Wochen in Kingsley Hall. Der Film selbst ist spürbar auf sehr spontane Art und Weise entstanden, es fehlt ihm jede Präention. "Der Bildausschnitt ist ständig überfüllt mit Sodaflaschen, Büchern, Tellern mit Essen, schmutzigem Geschirr und Scraffiti an den Wänden (...). Die Machart des Films erscheint schlampig; der Toningenieur und Robinson laufen permanent in die Einstellung hinein - doch dann begreifen wir, dass sie gar nicht hineinlaufen: sie sind zu einem Bestandteil des Films geworden, denn sie sind selbst schon ein Teil der Community" (Wang 1973). Der Film kulminiert in einer langen und intensiven Sequenz, in der die Gruppe sich mit den Verhaltensweisen eines ihrer Mitglieder auseinandersetzt. In einer Beschreibung von Alan West: "Dann gibt es noch David, die unausgeglichenste, enthemmteste und tragischste Persönlichkeit des ganzen Films, der herumgeht und phantastisch absurde Reden hält, die komisch sind, aber zunehmend unverständlicher und pathetisch werden. David übernimmt eine zentrale Rolle im Film (der bis zu einem bestimmten Moment durch die wechselnde Einstellung auf die verschiedenen Persönlichkeiten eine lockere Struktur aufwies), als sein Verhalten zu einer physischen Bedrohung für das Funktionieren der 'Community' wird. Eine außerordentliche Versammlung wird einberufen, in der alle zusammenkommen, um das 'Problem David' zu lösen. Dies ist die eindrucksvollste und lebendigste Szene des Films: die Temperamente entzünden sich, die Kritik wird scharf und die Spannung unerträglich. Gerade in dieser Szene (die weitgehend in einer einzigen Einstellung aufgenommen wurde) gelingt es Robinson, die diffizile Dialektik der Beziehungen zwischen dem einzelnen und der Gemeinschaft in einem Augenblick der Krise sichtbar zu machen" (West 1973).

Dokumentarische Verfahren haben immer neue Bereiche der Darstellung von psychischer Krankheit und Anstaltsrealität aufgeschlossen, die der Typifizierung von Krankheit und Anstalt entgegenlaufen. Indem der Filmmacher bei dokumentarischen Verfahren dazu gezwungen ist, sich auf die Lebenssituation von Kranken einzustellen und einzulassen, gerät er in eine unvermittelte Beziehung zu den Kranken und ihren Problemen als jemand, der für eine Spielhandlung einen Kranken "erfindet".

Heinz Bütlers Film ZUR BESSERUNG DER PERSON (Schweiz 1981) berichtet von fünf Männern, die ausnahmslos als Patienten im Niederösterreichischen Landeskrankenhaus für Psychiatrie und Neurologie in Klosterburg/Gugging sind oder gewesen sind. Sie waren in der Abteilung Leo Navratils interniert, der durch zahlreiche Veröffentlichungen auf die Kunst der Geisteskranken hingewiesen hat und maßgeblich an der Erforschung der Entstehungsbedingungen der künstlerischen Produktion von Psychotikern beteiligt war: "Die Kunst unserer Patienten ist zustandsgebunden (von ihrer zentralnervösen Erregung und dem dadurch veränderten Zustand ihres Bewußtseins abhängig), sie ist persönlichkeitsgebunden (von Spezialbegabungen, Defekten, persönlichem Erleben abhängig), sie ist aber auch schauplatzgebunden (vom Ort ihrer Entstehung abhängig), gesellschaftsgebunden und damit geschichtsgebunden; sie ist dagegen nicht oder nur in geringem Maße kultur- und traditionsgebunden wie die Kunst der Berufskünstler" (Zoom, 1981, 13: 9). Unter den Be-

dingungen der psychischen Erkrankung entstehen so Plastiken, Bilder, Gedichte usw., die eine verrätselte Innenwelt phantastischer Vorstellungsgebilde verdinglichen.

Die Personen des Films: der Maler und Zeichner Johann Hauser; der Dichter Ernst Herbeck; der Dichter Edmund Mach; der Zeichner Oswald Tschirtner; schließlich August Walla, der malt und zeichnet, Happenings durchführt, eine Geheimsprache erfunden hat und fotografiert. Diese fünf Männer werden in langen Sequenzen porträtiert, die zunächst "große Blöcke bilden und jeden in seiner Eigenart zu erfassen suchen. Gegen den Schluß werden die Szenen immer kürzer, sie verdichten sich zum Bild eines gemeinsamen äußeren und inneren Schicksals" (ebd.). Formal ist der Film auf das Zeigen der Lebensumstände der Kranken konzentriert. "In stillen, statischen und manchmal auch sehr langsamen Einstellungen, die den Zuschauer zwingen, Menschen genau anzuschauen, von denen er den Blick sonst rasch wieder abwenden würde, schildert er die Umwelt, das Denken, Fühlen und Schaffen der fünf Männer. Bütler interessierte sich nur wenig für Organisation, Struktur, soziale und gesellschaftliche Problematik einer psychiatrischen Anstalt. Er konzentrierte sich ganz auf die fünf Porträtierten, darauf, wie diese den Anstaltsbetrieb, das Aufstehen, die Geld- und Medikamentenausteilung, die Schlafsäle und Zimmer, die langen Korridore, das Tanzfest, die Werklesung, das gemeinsame Singen, eine Messe oder den Ausflug erleben und empfinden. So weit es ihm möglich war, zeigt Bütler die Umwelt der Patienten aus ihrer Optik. So kommt denn der Film, mit Ausnahme einiger schriftlicher Erläuterungen, ohne Kommentar aus" (ebd., 11).

Ein Vorbild für Paolo Quaregnas Film FELICITA AD OLTRANZA (Italien 1982), der in der Einleitung vorgestellt wurde (18-21), ist NESSUNO O TUTTI (Italien 1975, Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Stefano Rulli, Sandro Petraglia). Finanziert von der (kommunistischen) Stadtverwaltung von Parma, die schon seit 1966 Formen der "offenen Psychiatrie" trägt, schildert der Film in seinem ersten Teil ("Drei Geschichten") das Leben von Marco, Paolo und Angelo, die als verhaltensgestört, aggressiv, geistig behindert oder als cholerisch gelten. Sie erzählen von ihren Familien, auch Familienmitglieder kommen zu Wort. Immer wieder wird auf Armut, verelendete Wohnverhältnisse, den Zwang zum Arbeiten (daraus resultierend sogar zur Emigration) eingegangen. Die Erzählungen der Kranken von den Zuständen in den Anstalten schließen sich unmittelbar an diese Schilderung an. Sie erscheinen als Modelle einer allgemeineren Ausbeutung. Die drei Protagonisten waren in den Anstalten nicht nur Folterungen ausgesetzt, sondern mußten vor allem ohne Lohn und Versicherung, ohne Streikrecht und Gewerkschaft, außerhalb und zugleich innerhalb der Gesellschaft für ungenannte Auftraggeber arbeiten und produzieren. Verschiedene Versuche, mit dem Kamerateam in eine Anstalt hineinzukommen, mißlingen. Ein Priester, der an einer Diskussionsrunde teilnimmt, bei der die Kranken ihre Vorwürfe vorbringen, zeigt sich als hilflos, unwissend und unfähig, dieser Kritik zu folgen.

Auch diese Szenen sind mit "unkontrollierter Kamera" gedreht worden, auch hier der Eindruck großer Spontaneität und Gegenwärtigkeit. Insbesondere am Schluß des zweiten Teils ("Irre, die loszubinden sind") und damit am Schluß des Gesamtfilms verstärkt sich dieser Eindruck noch: In einer langen Sequenz werden Bilder eines Festes gezeigt, das für die "Irren" veranstaltet worden ist. Ehedem teilnahmslose und apathische Patienten sind überraschenderweise in die Situation involviert, mit lebendigen Gesichtern und ausdrucksvollen Bewegungen tanzen sie. Eine Fröhlichkeit ist da, die in vollständigem Gegensatz steht zu dem, was vorher im zweiten Teil gezeigt wurde: die Situation von "unheilbar Kranken". "Da sind die in den Anstalten eingesperrten Katatoniker, Mongoloiden, Paranoiden und Schizophrenen, die apathisch an den Mauern ihres Gefängnisses kleben oder in der 'Arbeitstherapie' bemüht werden, den letzten Rest des ihnen verbliebenen Verstandes hervorzulocken" (Kupko/Gottschall 1976: 18).

Die Verwendung der "vitalen Kamera" hat große Stärken. So in einer Szene, als das Team Einlaß in eine Anstalt verlangt und eine mißtrauische Nonne dies abschlägt. Als sie das laufende Tonbandgerät bemerkt, kneift sie die Lippen zusammen und antwortet nurmehr durch Kopfbewegungen. An kaum einer anderen Stelle ist die Ausschließung der Öffentlichkeit aus dem Innenraum der Klinik so ironisch und so greifbar eingefangen



wie hier. Die Kamera kann aber auch zum Instrument von Unterdrückung werden, wenn das Recht einzelner, sich nicht der Kamera zur Verfügung zu stellen, mißachtet wird. An einem Beispiel (an dem zugleich die Argumentationsstruktur des Films deutlich wird):

Das dritte Porträt aus dem ersten Teil des Films ist Marco gewidmet, einem ernsten und depressiven Menschen, der einige Selbstmordversuche hinter sich hat und nun gesteht: 'Meine Mutter hat mich ruiniert. Sie mochte mich nicht.' Die Mutter auf die Frage, wann sie in ihrem Leben jemals glücklich war: 'Nie.' Sie war Prostituierte -, nun ist es auch ihre Tochter; ihren Mann bezeichnet sie als einen Verbrecher, den sie nie mehr wiedersehen will. In dieser Sequenz wird nun deutlich, wie die Absicht der Autoren durch die Kameramethode immer wieder desavouiert zu werden droht. Ihre Hauptaufgabe sahen sie darin, 'die Protagonisten von sich aus entscheiden und das Wort ergreifen zu lassen'. Die Menschen vor der Kamera waren zur bewußten und aktiven Teilnahme, zu ihrer Selbstdarstellung, aufgerufen. Die Anwesenheit der Kamera sollte nicht versteckt, sondern in jeder Phase des Films den Interviewten erklärt, gerechtfertigt und von ihnen verstanden werden. 'Das bedeutet, dass wir nicht den falschen Eindruck erwecken wollen, jene Realität flüchtig zu ,erhaschen', und dass wir ebenfalls nicht vorgeben, die ,Wahrheit' zu filmen, sondern nur jene Wahrheit, die die Kamera gewissermaßen stimuliert und in Funktion setzt.' Während nun Marcos Mutter in Tränen ausbricht, bleibt die Kamera ungerührt auf ihrem Gesicht. In der darauffolgenden Szene hat das Team nun Marcos Vater auf der Straße aufgespürt, einen völlig zerstörten Vagabunden, der verbittert und ohne Hoffnung sein Leben mit illegalen Geschäften führt. Der Mann will keine Fragen beantworten, er will nicht fotografiert werden, er flüchtet. Die Kamera macht Jagd auf ihn, und die Szene mißrät zu einem Überfall auf offener Straße mit dem Mikro und der Kamera als Waffe (Jung 1976: 20t). Während also die ursprüngliche Drehkonzeption eine Solidarität zwischen Filmteam und Betroffenen vorsah - was notwendiger Teil des politischen Selbstverständnisses der Filmemacher ist -, wird diese Position hier aufgegeben und durch Verfahren des Sensationsjournalismus ersetzt. Ein Grundrecht dessen, der gefilmt wird, wird verletzt.

Vor allem schließt sich die Argumentation des Films in dieser Sequenz der verhängnisvollen Frage nach der Schuld an dem, was geschehen ist, an (was der Film ansonsten nicht tut). In *FELICITA AD OLTRANZA* vermutet eine Ärztin, dass sich mit der Frage nach der individuellen Schuld an der psychischen Erkrankung ein Kreislauf eröffne, aus dem man nicht mehr herauskomme. Eine produktive Antwort auf die Krankheit könne dann nicht mehr gefunden werden. Dies bedeutet in der Konsequenz, dass man die Kranken "von innen her" verstehen lernen muß. Umgekehrt bedeutet dies nicht, dass die vorhandenen Institutionen und die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen psychisch Kranke leben, nicht analysiert und kritisiert werden müßten. Gerade *NESSUNO O TUTTI* zeigt in vielen Ansätzen, wie das Leben der psychisch Kranken mit den Herrschaftsverhältnissen und den Produktionsbedingungen in der italienischen Gesellschaft zusammenhängt.

Der Titel des Films ist Bertolt Brechts "Swendborger Gedichten" entnommen und dient als Motto des ganzen Films: "Keiner oder alle. Alles oder nichts. Einer kann sich da nicht retten. Gewehre oder Ketten. Keiner oder alle. Alles oder nichts." Die Solidarität, von der Brecht spricht, spiegelt immer wieder in den Film hinein. Ein Arbeiter über drei psychisch kranke Kollegen, mit denen er seit drei Jahren zusammenarbeitete: „Es wäre eine Tragödie, wenn sie weg müßten, für sie und für uns. Durch sie haben wir unser eigenes menschliches Empfinden wiederentdeckt. Die Sorge für die drei hat in uns ein Echo wachgerufen. Auch sie haben uns was beigebracht.“

## **DIE POLITISCHE KLINIK**

oder

## **DER GRIFF ZUM INDIVIDUUM, PSYCHISCHE TRANSPLANTATIONEN UND DER ZENTRAL-STAAT**

Welche gesellschaftlichen Funktionen der psychiatrischen Klinik zugeschrieben werden und welche Rolle in dieser Aufgabenbestimmung dem Patienten zukommt, ist in allen Konzeptualisierungen problematisch. Für das Selbstverständnis der Psychiatrie ist dieser Fragenkomplex von eminenter Bedeutung, spiegelt sich doch in der Definition der Anstalt die gesellschaftliche Rolle, die die Psychiatrie einnehmen soll. Zeigt eine Bestandsaufnahme der üblichen Erscheinungsweisen der psychiatrischen Klinik schon, dass der Patient in ihr seine Mündigkeit und seine Verantwortlichkeit verliert, dass die Institution zu einem Selbstzweck geworden ist, zu einer Lebenswelt, in der eigene Gesetze gelten, so wird die Frage nach der politischen Einbindung der Klinik in die Gesellschaft oft von der Faszination dieser anderen Welt überdeckt und überlagert.

Gerade diese Frage ist aber ein Ausgangspunkt für einige auch in unserem Kontext wichtige Science-Fiction-Filme. Sie zeichnen das Bild einer Psychiatrie, die erbarmungslos den Anspruch gegen ihre Opfer/Patienten durchsetzt, sie zu funktionierenden Bestandteilen einer Gesellschaft zu machen, die immer totalitäre Züge trägt. Die Psychiatrie ist in diesen politischen Systemen eines der zentralen Kontrollinstrumente, weil mit ihrer Hilfe abweichende, aufbegehrende oder rebellierende einzelne immer wieder auf die gewünschten Gegebenheiten zurückkonditioniert werden können. So übernimmt die Psychiatrie auch immer Aufgaben, die in anderen Gesellschaftssystemen die Justiz wahrnimmt. Rechtsphilosophische Fragen wie Schuld, Schuldfähigkeit, Willentlichkeit einer Tat usw. treten in den Hintergrund und werden irrelevant. Die Legitimität oder Legalität einer Tat steht nicht mehr zur Diskussion, beurteilt wird einzig nach dem Maß an gesellschaftlicher Angepaßtheit oder Erwünschtheit eines Verhaltens. Fällt es nicht unter diese Kategorien, wird es "behandelt" [22].

Eine von Gewalttätigkeit und Aggressivität bestimmte Wirklichkeit ist der Rahmen, in dem die Geschichte von Stanley Kubricks Film *A CLOCKWORK ORANGE* (Großbritannien 1971) spielt. "Die Aggressivität begegnet uns in jedem Blickwinkel des Films: Im Verhalten der jungen Hauptgestalt, in demjenigen seiner Bandenmitglieder und ihrer von Gewalt und Aggressivität geprägten Gruppenstruktur. In scheinbar sinnloser Aggressivität, Quäl- und Mordlust wird der alte Säufer - selbst ein Ausgestoßener und Außenseiter der Gesellschaft - mit Knüppeln niedergeschlagen, wird eine konkurrierende Bande nach Strich und Faden durchgeprügelt, ein Schriftsteller in seiner Villa zum Krüppel gemacht und dessen Frau vergewaltigt. Schließlich wird mehr oder weniger zufällig - auch hier steht die Ziellosigkeit und Sinnlosigkeit der aggressiven Akte im Vordergrund - eine spleenige Ballettlehrerin mit einem überdimensionalen Kunststoffglied bedrängt und mißhandelt, eine makabre Darstellung der sinnlosen Zerstörungskraft einer überdimensionierten phallisch-männlichen Welt" (Hicklin 1979: 929). Gewalttätigkeit kennzeichnet auch die andere Seite der Gesellschaft. Die Polizei, die Erzieher und Wärter in einer Anstalt, selbst der Anstaltspfarrer beantworten Gewalt mit Gewalt. Der Film unterstützt und ästhetisiert die Gewaltanwendung des jugendlichen Helden, Alex (Malcolm McDowell), immer wieder durch den Einsatz von verfremdeter klassischer Musik (insbesondere die Neunte Sinfonie von Beethoven hat eine zentrale Funktion). Die Ausübung von - körperlicher - Gewalt erscheint so als eine ästhetische Tätigkeit, als ein Ausdruck von Leben in einer vorgefertigten, synthetischen Stadtlandschaft. Visuell wird diese Akzentuierung durch den Einsatz von Zeitlupe weiter verstärkt. Demgegenüber wird die Gewaltanwendung der Vertreter der Institutionen "realistisch" belassen und steht in völligem Kontrast zu den aggressiven Handlungen des jungen "Helden".

Nach einer ganzen Kette von Straftaten - Mißhandlungen, Nötigungen, Vergewaltigungen und Mord - wird Alex geschnappt und zu vierzehn Jahren Zuchthaus verurteilt. Nach zwei Jahren meldet er sich freiwillig zu einer experimentellen psychiatrischen Behandlung, mit der die Regierung, repräsentiert durch den Innenmi-

nister (Anthony Sharp), neue Formen der Verbrechensbekämpfung erproben will. Es handelt sich um eine aus der Verhaltensmodifikation entwickelte Schocktherapie, mit der kriminelle Täter umkonditioniert werden sollen. Hat das Verfahren Erfolg, werden die Gefängnisse für politische Täter frei.

Die Behandlung dauert zwei Wochen. Alex wird dazu gezwungen, sich auf der Leinwand Szenen anzuschauen, die sein bisheriges Leben geprägt haben - Vergewaltigungen, Mißhandlungen und Morde. Er kann sich nicht abwenden und auch nicht die Augen schließen: Man hat ihn mit einer Zwangsjacke gefesselt, und seine Augen werden mit Klammern offen gehalten. Zugleich wird er medikamentös behandelt, so dass ihm beim Anschauen der Bilder entsetzlich übel ist. (Die verwendeten Aufnahmen haben im übrigen eine politische Dimension; z. B. werden Wochenschauaufnahmen von Hitler auf einem der Reichsparteitage kombiniert mit der Musik Beethovens präsentiert - so dass, als ein Nebeneffekt, auch Alex' Begeisterung für klassische Musik abtrainiert wird.)

Nach der Behandlung wird Alex als "geheilt" entlassen. Er kann keine aggressiven Handlungen mehr ausüben, jedesmal befällt ihn die besagte Übelkeit. Doch ist er zu einem Leben in einer Gesellschaft, die auf gewalttätigen Beziehungen zwischen ihren Mitgliedern, zwischen den Institutionen und der Bevölkerung aufgebaut ist, nicht mehr fähig. Alex ist wehrlos, und er ist für alle, die er früher gequält und geschädigt hat, ein willkommenes Opfer der Rache. Nach einem Selbstmordversuch Alex', der seinen Fall in die Medien treibt, sieht sich die Regierung gezwungen, die Behandlung rückgängig zu machen. Die Entschuldigung, die der Innenminister Alex vorträgt, besagt, dass er ein Instrument oppositioneller Kräfte gewesen sei, die ihn opfern wollten, um die Regierung für alles verantwortlich zu machen; der Anführer dieser Gruppe sei aber gefaßt und in eine Nervenheilanstalt eingewiesen worden.

Während die Psychiatrie in A CLOCKWORK ORANGE im Strafvollzug eingesetzt wird, ist der Vorgriff auf eine Gesellschaft, die nur noch aus "dressierten" Individuen besteht, weitaus totalitärer. Jede gesellschaftliche Rolle und die in ihr geforderten Fähigkeiten und Fertigkeiten können mit Hilfe psychiatrischer Behandlungsmethoden antrainiert werden. Hier ist allerdings meist auch der Vorgriff auf fiktive Methoden einer zukünftigen Psychologie nötig.

Von der Hypothese, dass Gedächtnisinhalte elektromagnetisch gespeichert sind, geht FRANKIES BRAUT (BRD 1982, Wolfgang F. Henschel) aus: Annabelle (Herlinde Latzko) weiß nicht mehr, wie sie in die Klinik des Professor Blohm (Herbert Fleischmann) gekommen ist. Erst nach und nach kann sie die Geheimnisse des Sanatoriums aufdecken. Professor Blohm hat ein Verfahren entwickelt, auf elektromagnetischem Wege bestimmte Bewußtseinsinhalte dem Gehirn zu entziehen und auf Kassetten zu speichern. Dieser Vorgang ist auch umkehrbar: Fremde Bewußtseinsinhalte lassen sich auf dem gleichen Wege beliebigen Empfängern implantieren. Im Archiv der Klinik stehen Kassetten mit den Aufschriften "Selbstvertrauen", "Mount-Everest-Besteigung", "Sachzwänge", ein ganzes "Theologiestudium", "Sadismus", "Depressionen" oder auch "Nächstenliebe". Alle diese Gedächtnis- und Gefühlsinhalte, diese Fertigkeiten und Einstellungen lassen sich beliebig kombinieren, so dass es möglich geworden ist, einen neuen, vom Bewußtsein her synthetischen Menschen herzustellen, der keine "fehlangepaßten Affekte" mehr hat, der reibungslos funktioniert und der - je nach der sozialen oder ökonomischen Aufgabe, die er zu erfüllen hat - optimal auf seine Umgebung abgestimmt werden kann. Die Möglichkeit des totalen Staates, in dem alle Mitglieder in höchstem Maße auf ihre spezifischen Arbeits- und Lebensbereiche dressiert sind, ist damit in greifbare Nähe gerückt. Tatsächlich wird das Projekt des Professor Blohm von "sehr einflußreichen Personen" finanziert und gedeckt.

Andeutungen dieser gleichschaltenden Funktion der Psychologie und Psychiatrie finden sich auch in den nicht-utopischen Psychriefilmen - immer dann, wenn die Individualität des Patienten in höchste Gefahr gerät. Insbesondere operative Verfahren, mit denen auf die Persönlichkeit, die Psyche oder das Bewußtsein einzelner manipulativ eingewirkt wird oder mit denen psychische Krankheiten "behoben" werden sollen, ste-

hen oft als Höhepunkte der Entpersönlichung des Patienten. Nirgends sonst wird das Ausgeliefertsein des Kranken an die Institution "Psychiatrie" so greifbar, faßbar und sinnfällig wie in diesem Bereich. Wenn am Schluß von ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (USA 1975, Milos Forman) nur noch ein besinnungsloser Schatten des alten McMurphy (Jack Nicholson) übriggeblieben ist, nachdem eine Lobotomie durchgeführt wurde, oder wenn in SUDDENLY LAST SUMMER (USA 1959, Joseph L. Mankiewicz) die selbst kranke Tante (Katharine Hepburn) von einem Gehirnehirnen (Montgomery Clift) verlangt, ihrer geistesgestörten Nichte (Elizabeth Taylor) durch einen Eingriff in das Gehirn zu "helfen" (tatsächlich soll die Nichte als Mitwisserin ausgeschaltet werden) - immer dann ist die Verfügungsgewalt, die die Psychiatrie über ihre Patienten haben kann, am deutlichsten. Und dann ist auch deutlich, warum die Psychiatrie eine so viel größere Gefahr für die Gesundheit, den Bestand und die Integrität der Person sein kann als alle anderen sanktionierenden Institutionen der Gesellschaft sonst.

## **DIE GEKACHELTE KALTE**

Eine besondere Rolle in der Darstellung des Inneren der Anstalt - wie aber auch anderer fürsorglicher und pflegerischer Einrichtungen - spielen die Materialien, aus denen Wände und Boden sind. Kalte Farben überwiegen, ein strahlend-steriles Weiß taucht immer wieder auf. Gemusterte Wände finden sich genauso wenig wie Einrichtungsgegenstände, die auf eine "wohnliche Atmosphäre" hindeuten. Es ist vielmehr die Einrichtung der Zelle, die dominiert.

Selbstverständlich kommen den verwendeten Materialien und Farben symbolische-Werte zu. In der Wahrnehmung und in der Interpretation der Wahrnehmungsdaten treten beim Zuschauen die entsprechenden Empfindungen hinzu. Eine Fliese ist kalt, ein reinweißer Raum ungemütlich, Wasser ist naß. Wasser kann auch warm sein und angenehme Berührungsqualitäten tragen (wenn jemand sich wohlig in der Wanne reckt, wenn jemand sich genußvoll wäscht, wenn zwei sich im Wasser angenehm berühren). Überwiegend aber erregen die Materialien, aus denen die Anstalt besteht, unangenehme Empfindungen der Kälte, des Fröstelns, der Einsamkeit, der Zeit- und Raumlosigkeit. Die Attribute, die der ganzen Anstalt zugesprochen werden, finden sich gespiegelt in der Inneneinrichtung der Kliniken. Zum einen ist es der Charakter der geschlossenen Bewahranstalt; der Aufenthalt in diesen Räumen kommt - auch weil die Räume so unangenehm sind wie im Gefängnis - einer Strafe gleich. Zum anderen sind es Einrichtungen der keimfreien Medizin, gekachelte Räume; Sterilität, Sauberkeit und antiseptische Gerüche können assoziiert werden. Es sind Räume, in die man nicht freiwillig und gerne geht, sondern in die man hineinkommt, wenn man krank ist. Man muß diese Räume aufsuchen. In ihnen ist man ein Träger von Verunreinigung, Schmutz, Krankheitserregern - ein flüchtiger Gast, der schnell durchgeht. Es ist eine unmenschliche Umgebung. Aber sie soll nötig sein, so behauptet die kompetente Autorität, um dem Menschen zu helfen.

Die Anstalt ist für alle Unheilbaren der Ort, an dem man bleibt: Der Raum kann nicht beeinflußt werden, er ist immer so, wie er ist. Jeder Versuch, den Raum zu verändern, ist eine Revolte, eine Auflehnung gegen ein ungeschriebenes Gesetz: Der Raum regiert über seine Bewohner, die Bewohner sind dem Raum Untertan. Wenn man den Raum berührt, ist er nicht warm, er gibt keine Antwort; er lebt nicht, und er weist den Berührenden antiseptisch-kühl zurück.

Besonders gekachelte Räume fallen immer wieder ins Auge - Andeutungen der Ausweglosigkeit der Kranken. Zentrale Szenen spielen sich in Bädern, Duschräumen, Umkleidekabinen ab. Der keimfreie Raum, der Leben abweist; der Mensch, der als Fremdkörper in der kalten Landschaft der Kacheln steht: Chiffren für ein Lebensgefühl.

In LETZTE LIEBE (BRD 1979, Ingemo Engström) ist ein autistisches Mädchen eine der beiden psychisch Kranken, in denen sich die Gefühle und Empfindungen der jungen Ärztin Marie Fleury (Angela Winkler) spiegeln. Man sieht sie fast ausschließlich in gekachelten Räumen, sie sitzt auf dem Boden, sie ist nur noch sich selbst zugewandt, stößt unverständliche Laute aus, spielt Spiele, an denen kein anderer teilhaben kann. Es ist das Bild völliger Versunkenheit in einer Umgebung, die kalt und abweisend ist. Die Umgebung versinkt aber, sie ist kein Teil der Wirklichkeit des Mädchens mehr, es scheint nur noch ein Zufall, dass das Mädchen in diesem Bade ist. Komplementär sind so die Verhaltensweisen der Bewohnerin und die Wohneigenschaften des Zimmers aufeinander bezogen: Der Autismus scheint wie eine Antwort auf diese Umgebung, an der man keinen Anteil mehr nehmen kann. Dies ist selbstverständlich sofort als eine sensorische Metapher auf das Lebensgefühl der Ärztin zu übertragen, die in zerstörten Landschaften eine Liebe auslebt, die in genauso autistischer Weise diese Umwelt ausblendet und in völliger Selbstgenügsamkeit in sich selbst Vollendung findet - im Tod. Auch hier die Komplementarität von abweisender Lebenswelt und einkapselnden Verhaltensweisen. Die gebrochene Seele ist schon in der Struktur der Umwelt gebrochen - weil diese Umgebung nämlich ungebrochenes Leben nicht zuläßt.

Auch in DIE BERÜHRTE (BRD 1981, Helma Sanders-Brahms) ist ein Bad der Ort einer wichtigen Episode. Veronika Christoph (Elisabeth Stepanek), die schizophrene Protagonistin, begeht in großer Bewußtheit des Raumes hier einen Selbstmordversuch. Ihr Blut ist ein Versuch, die kalte Abweisung des Raumes zu überwinden, ihn mit menschlichem Stoff in Besitz zu nehmen. Der Konflikt zwischen dem - wiederum als symbolträchtigem Raum zu nehmenden - Bad und seiner Bewohnerin ist ein Konflikt der Kategorien, mit denen der Raum und das menschliche Leben verschieden erfaßt werden: Warmes Blut versus kalte Fliesen; fließende und bewegliche Strukturen des Blutes- versus die kalte und unveränderliche Geometrie der Kachellandschaft; die Zuwendung der Sterbenden zu ihrer Umgebung versus die Abweisung, die der Raum ausstrahlt etc.

Blut, Wasser, Tod. Schon in Alfred Hitchcocks PSYCHO (USA 1960) sind in dem berühmten Duschenmord diese drei Begriffe eine unheilvolle Symbiose eingegangen: Die Hand der sterbenden Marion Crane (Janet Leigh) findet an der Kachel keinen Halt; wenn das Blut fortgewaschen ist, ist der Tod da, und das Wasser stellt dabei die abweisende Unschuld der Fliesen wieder her, vernichtet alle Spuren. Eine Schlüsselszene auch in CARRIE (USA 1975, Brian de Palma): Der Film beginnt mit Aufnahmen in der Umkleidekabine eines Mädchencolleges. Carrie (Sissy Spacek), die schon vorher als Versagerin auf dem Sportplatz eingeführt worden war (und man bedenke, welchen Wert der mens sana in Amerika hat), steht allein als letzte unter der Dusche. Einige Einstellungen zitieren das PSYCHO-Vorbild. Carrie wäscht sich; Groß- und Detailaufnahmen unterstreichen den intensiven Berührungsscharakter. Das Waschen geht in eine sanfte Masturbation über - als Carrie feststellt, dass ihre Menstruation eingesetzt hat. Es ist das erste Mal, Carrie ist entsetzt und außer sich, sie schreit die anderen Mädchen um Hilfe an. Diese bilden eine Mauer der Ablehnung und - was schlimmer ist, denn Carrie kann das nicht verstehen - des Spotts, sie treiben Carrie zurück in die Dusche und bewerten sie mit Tampons und weißen Tüchern. Erst als die Lehrerin eingreift, kann das Mädchen sich wieder beruhigen. Sie sitzt, eine Inkarnation entsetzter Angst, mit weit aufgerissenen, abwehrenden Augen in der Ecke der Duschkabine - ein Ort, der keinerlei Sicherheit und Schutz gewähren kann.

Die Abwesenheit aller positiven Berührungsqualitäten ist eine Grundeigenschaft dieser Räume. Die Räume sind sauber und anti- oder asexuell. In der Psychoanalyse ist der Zusammenhang zwischen der Sauberkeitsziehung und der Sexualangst seit langem bekannt (Theweleit 1977: 521ff, insbes. 526-527). Die Körperhygiene ist allzuoft begleitet von der Unterdrückung der eigenen Körperlichkeit, von der Negation der Sexualität. Darum muß es paradox wirken, wenn in THREE WOMEN (USA 1977, Robert Altman) das Mädchen Millie (Shelley Duvall) glaubt, sauber sei auch "sexy". Auch Millies Freundin Pinky (Sissy Spacek) ist in diesen Zirkel einbezogen: Abends wäscht sie heimlich und mit schuldbewußtem Gesicht ihre Slips aus. In REPULSION (Großbritannien 1965, Roman Polanski) ist der ursächliche Zusammenhang von Sexualangst,

Sauberkeit und Ordnung angesprochen. Paul Werner (1978: 71) geht sogar so weit, anzunehmen, dass das Wasser hier "völlig der Frau zugeordnet" sei; es sei nicht nur ein "Symbol für Unschuld und Reinheit", sondern auch eine "Komplizin" der jungen Carol (Catherine Deneuve). Für Carol signifikant: Nachdem ihr Freund Colin (John Fraser) sie flüchtig geküßt hat, putzt sie sich ausgiebig die Zähne, wie unter einem Zwang stehend. Schon der Schönheitssalon, in dem Carol arbeitet, zeigt eine saubere Welt, antiseptisch und asexuell, nur Frauen erlaubt. Die kosmetische Maskierung als Schutz gegen die Welt: Die wehrlose Verletzbarkeit von Pomme (Isabelle Huppert), der "Spitzenklöpplerin" (LA DENTELLIERE, Schweiz/Frankreich/BRD 1977, Claude Goretta), drückt sich auch darin aus, dass sie sich abschminkt, wenn der Arbeitstag vorbei ist.

Lame Deer ist Indianer; seine Beobachtungen zur amerikanischen Zivilisation sind in Buchform erschienen. Darin heißt es: "Die Amerikaner wollen alles hygienisch haben, ohne Gerüche. Nicht einmal den guten natürlichen Geruch von Mann und Frau. Weg mit dem Geruch unter dem Arm, weg mit dem Geruch der Haut! Lösche sie aus und sprühe und tupfe etwas nichtmenschlichen Geruch auf dich, möglichst teuer die Tinktur, damit du weißt, dass sie auch gut riecht... bald werdet ihr Menschen züchten, die keinerlei Öffnungen mehr am Körper haben. (...) Ihr behandelt eure Nahrung wie euren Körper, nehmt ihr alle natürlichen Eigenschaften, den Geschmack, den Geruch, die Frische, wenn alles weg ist, kommt ihr mit künstlicher Farbe und künstlichem Geschmack. Das ist nicht gut" (Lame Deer 1972/1976: 75, 76). Lame Deer bringt den kulturkritischen Kern der Natürlichkeitsmythologie in knappe Form; Reste dieser Kritik an der modernen industriellen Massengesellschaft finden sich auch in den Konzeptionen und Darstellungen der psychischen Krankheit und der Psychiatrie [23]. Ex negativo wird hier ein ideologischer Rahmen aufgespannt, der die psychische Krankheit zu einer Erscheinungsform von "Entfremdung" macht; durch die Rückkehr zu den sogenannten "natürlichen Orientierungen", zu "einfachem Leben", durch die Verweigerung insbesondere der Konsumsitten werden - so die "Botschaft" der Natürlichkeitsmythologie - auch die Voraussetzungen für "Gesundheit", "Wohlsein", "Langlebigkeit" usw. geschaffen. "Natürliches" Leben macht auch "psychische Krankheit" überflüssig. Dass diese suggestiv-naive These mit den allenthalben vorfindlichen allegorischen und metaphorischen Auslegungen der Krankheit gut zusammengehen kann, liegt auf der Hand. Darauf wird am Schluß unserer Untersuchung noch einmal einzugehen sein.

## **DIE ZENSURIERUNG DES PSYCHIATRIEFILMS**

Filme, die psychische Krankheiten oder psychiatrische Institutionen zum Gegenstand haben, waren oft der Zensur ausgesetzt. Erinnert sei an solche Filme, die auch in die Schlagzeilen gerieten (meist als "Filme, die Tabus brechen") und die in verschiedenen Ländern mit der Zensur in Konflikt kamen - wie z. B. L'ULTIMO TANGO A PARIGI (Italien 1972, Bernardo Bertolucci), A CLOCKWORK ORANGE (Großbritannien 1971, Stanley Kubrick), WR - MISTERIJE ORGANIZMA (Jugoslawien 1971, Dusan Makavejev) oder THE KILLING OF SISTER GEORGE (USA 1968, Robert Aldrich). Wegen pornographischer oder gewalttätiger Darstellungen gerieten diese Filme meist unter die Zensur, auch dann, wenn Sexualität oder Gewalt nur am Rande eine Rolle spielen oder als Erscheinungsweisen der Angst, der Lust oder der Krankheit vorgestellt werden, manchmal gar nur allegorisch-metaphorischen Charakter haben.

Wendet man sich den eigentlichen Psychiatrie- und Krankheitsfilmen zu, zeigen sich völlig andere Probleme. Dohn Trevelyan, der selbst zwölf Jahre lang Zensor in Großbritannien war, berichtet über die Gesichtspunkte, die bei der Beurteilung von REPULSION (Großbritannien 1965, Roman Polanski) eine Rolle gespielt haben: "Es handelte sich hier um die Studie eines geistesgestörten Mädchens, das von Sex gleichzeitig fasziniert wie auch angeekelt war - eine Tatsache, die zu Mord und völliger geistiger Umnachtung führte. Der Film war brilliant, und der Psychiater, dessen Rat ich gesucht hatte, erzählte mir, dass der Film vollkommen wahrheitsgetreu sei und er selbst davon gelernt habe (!). (...) Ich erkundigte mich bei meinem Fachberater, ob

der Film, gesetzt den Fall, er würde von jemandem gesehen, der sich an der Schwelle zum Wahnsinn befindet, wirklich Schaden anrichten könne. Er meinte, eine solche Folge könne in einem oder mehreren Fällen durchaus auftreten, doch er sei nicht geneigt, mir zu raten, den Film abzulehnen, da Leute, die ihn sich ansehen, dadurch wertvolle Informationen über psychische Krankheiten bekommen könnten und künftig mehr Verständnis für Menschen aufbringen würden, die darunter leiden" (Trevelyan 1973: 111). Mit diesen Überlegungen wurde der Film in Großbritannien freigegeben. In Schweden zog man in ähnlicher Weise drei Psychiater hinzu, doch war das Ergebnis umgekehrt: Der Film wurde zunächst verboten, erst später freigegeben (ebd., 112).

Derartige Überlegungen über die Wirkung der Filme auf die verschiedenen Zuschauer sind aber die Ausnahme. Zumeist stehen entweder puritanische oder andere moralische Bedenken im Vordergrund; die Zensur beurteilt also, inwieweit ein jeweiliger Film in das geltende Weltbild "paßt" oder nicht. Dabei kommt es zu interessanten Festlegungen. Beispielsweise galt bis 1970 für das British Board of Film Censors: "Alle Filme, in denen Probleme der psychischen Krankheit behandelt werden, werden generell als für Jugendliche nicht geeignet angesehen. Die Gründe für diesen rigiden Bann sind nicht einsichtig, wenn es auch eine geschichtliche Erklärung im Sinne der traditionellen Angst des Ausschusses gibt, wenn es um Geistesgestörtheit geht" (Phelps 1975: 118).

Die begründeten Kriterien für die Beurteilung sind oberflächlich und schwach. So führt Trevelyan "Seriosität" und "Sensationsmache" als Pole einer Skala an, auf der er verschiedene Psychiatrie-Filme verortet: "Wenn psychische Krankheit seriös behandelt wird - wie etwa in FAMILY LIFE (...) -, kann es sie als Material für einen Film völlig annehmbar sein; wird sie aber als Sensation behandelt, so hielte ich das für untragbar" (1973, 169). Am Rande sei vermerkt, dass auch der "seriöse" FAMILY LIFE in Neuseeland nur in gekürzter Fassung vorgeführt werden durfte; der Film fiel "unter ein Gesetz, welches dem Zensor erlaubt, alles herauszuschneiden, was 'öffentlicher Ordnung und öffentlichem Anstand zuwiderläuft'" (Phelps 1975: 248-249). Diese Gesetzesformulierung trifft den Kern dessen, was die Zensurierung leisten soll, weitaus besser als Trevelyan, der letztlich zu einer Geschmacksfrage reduziert, was eine gesundheitspolitische Funktion ist. Er berichtet von SHOCK CORRIDOR (USA 1963, Samuel Fuller) und SHOCK TREATMENT (USA 1963, Denis Sanders), die zeitweise in England verboten waren, und fährt fort: "In jedem dieser amerikanischen Filme dienten psychiatrische Anstalten als Hintergrund für eine dramatische Handlung, und das auf Sensation getrimmte Bild der psychischen Krankheit war sowohl ungerechtfertigt als auch schwarzseherisch. Im Gegensatz dazu erschienen uns solche Filme wie Frank Perrys DAVID AND LISA, Robert Rossens LILITH und Ralph Nelsons CHARLY vollkommen akzeptierbar. Es ist lediglich der unverantwortliche Gebrauch von psychischer Krankheit als Mittel zur Sensationsmache, der unter die Zensur fallen muß" (1973: 169-170). THE SNAKE PIT (USA 1948, Anatole Litvak) ist nicht nur ein wichtiger Film, weil er neue Wege in der Darstellung der Anstalt und des Anstaltslebens ging, sondern auch, weil er die Zensurbehörden vor das Problem stellte, die bisher geltenden Verbote der Darstellung psychischer Krankheit und psychiatrischer Anstalten neu zu überdenken. In Großbritannien hätten alle Szenen in der Anstalt geschnitten werden müssen - was den Film völlig zerstört hätte. Man setzte sich mit den Zensurbehörden in Belgien und Schweden in Verbindung; die Belgier wollten den Film ungeschnitten freigeben, aber mit der Auflage versehen, dass er für Jugendliche unter sechzehn Jahren gesperrt sei; in Schweden lief bereits eine leicht gekürzte Version für alle, die älter als fünfzehn Jahre waren (der schwedische Zensor schrieb: "Als Mediziner und Psychiater möchte ich betonen, dass der Film für mich sehr informativ und durchaus sehenswert war"). Der Film wurde schließlich für geschlossene Vorstellungen freigegeben; auf den Einspruch des Produzenten hin wurde neu über ihn verhandelt, der Gesundheitsminister selbst wurde eingeschaltet. Bei diesen neuen Verhandlungen kam das Bedenken zur Sprache, "dass der Film schädigende Folgen haben könne, da er Bedingungen aufzeige, die mit denen in britischen Krankenhäusern nicht übereinstimmten, da er die positiveren Aspekte solcher Institutionen ignoriere und freiwillige Patienten und Krankenschwestern davon abhielte, sich in diesen Kliniken zu melden" (Phelps 1975: 148). Nach einigem weiteren Hin und Her wurde der Film freigegeben; man hatte ihn

um 1.000 Fuß gekürzt und mit einem Vorspann versehen, in dem versichert wurde, dass "diejenigen, die sich in psychiatrische Behandlung begeben müssen, sicher sein können, jeder Hilfe teilhaftig zu werden, die die Wissenschaft ihnen auf dem Weg zur Heilung bieten kann, und dass ihnen sowohl von den Ärzten als auch von den Schwestern größte Sympathie und Verständnis entgegengebracht würde" (ebd.). Auch in der Schweiz durfte THE SNAKE PIT nur gezeigt werden, wenn vor dem Film ein Dia eingeblendet wurde, auf dem zu lesen war: "Wir machen darauf aufmerksam, dass die in diesem amerikanischen Film dargestellten Zustände keine Rückschlüsse auf die Einrichtungen und Behandlungsmethoden der schweizerischen psychiatrischen Anstalten gestatten" (Condrau 1979: 911). Auch war der Film um einige Szenen gekürzt worden - auf Antrag baslerischer Psychiater!

Diese Reaktion auf einen Film, der eine realistische und mit Fachleuten abgesprochene Darstellung der Zustände in einem amerikanischen Krankenhaus ist, läßt einige Rückschlüsse auf die Bedeutung zu, die die Zensurbehörden Filmen über derartige Themen unterstellen. Insbesondere, so glaubt man dort wohl, könnten sie das "Vertrauen" der Bevölkerung in die nicht-öffentliche Arbeit der jeweils heimischen Psychiatrie trüben. Bezeichnend ist der gesundheitspolitische Aspekt dieser Erörterungen: Denn dass die Arbeit der institutionellen Psychiatrie eine Öffnung zum Publikum hin durchmacht, wird als "unerwünscht" oder sogar "schädlich" abgelehnt. Auf diesem Hintergrund werden die Auseinandersetzungen um die Freigabe oder das Verbot von Filmen über das Thema in Rede sinnvoll.

Indizien für die eminente politische Kraft dieser Filme finden sich nicht nur in den Protokollen der Zensoren, sondern auch in der Praxis der Film- und Fernsehwirtschaft. So fand der harmlose Film THE PRESIDENT'S ANALYST (USA 1967, Theodore J. Flicker) in den USA nur schwer einen Verleih; im Ausland wurde er fast nie gezeigt (Phelps 1975: 256). Allan Kings Dokumentarfilm WARRENDAL (Kanada 1967) über die Lebensäußerungen von Kindern in einem Heim wurde vom kanadischen Fernsehen produziert; angesichts des Resultats von Kings Arbeit wurde der Film aber vom Programm abgesetzt und archiviert. Frederick Wiseman's TITICUT FOLLIES (USA 1967) wurde auf Grund eines Gerichtsurteils für jede offene Vorführung gesperrt (Atkins 1976: 5). Andreas Kettelhack hatte seinen zweiteiligen Film DER WEG DES HANS MONN (BRD 1972) ebenfalls für das Fernsehen gemacht; im Einverständnis mit den Ärzten, Pflegern und Patienten hatte er ihn in der Berliner Bonnhoeffer-Klinik realisiert; auch hier verursachten die Ergebnisse offiziellen Protest: Das Bezirksamt Reinickendorf hatte, im Einvernehmen mit der Bonnhoeffer-Klinik, eine einstweilige Verfügung gegen den Film erwirkt (Kupko/Gottschall 1976: 19).

Auch diese praktischen Zensurmaßnahmen können als Hinweise darauf verstanden werden, wie wenig über den Alltag in den Anstalten bekannt ist und wie vehement sich die betroffenen Institutionen dagegen wehren, Öffentlichkeit für diese Zustände herzustellen. Die Verwahrung der psychisch Kranken geschieht insgeheim, störende Nachrichten aus diesen geschlossenen Gesellschaften werden nicht zugelassen.



Der erste Mythos:

“Ich habe eine seltsame Wirkung auf Menschen, die ich gar nicht kenne,” klagt der Patient dem Psychiater.  
“Sie halten mich für einen Übermenschen, für unendlich klug, für allwissend, für unendlich gütig, sie erwarten, dass ich ihnen in jeder Lebenslage einen gültigen Rat gebe, dass ich alle ihre Probleme löse...”  
- “Hören Sie auf, Herr Kollege!”

Der zweite Mythos:

Der Neurotiker baut Luftschlösser,  
der Psychotiker wohnt darin,  
und der Psychiater kassiert die Miete.

Psychiater, die im Hollywood-Film auftreten, sind zumeist Psychoanalytiker. Die Ärzte aus der psychiatrischen Klinik und Psychologen, die mit den verschiedenen Techniken arbeiten, wie sie in der neueren Psychologie angewendet werden (Psychodrama, Verhaltensmodifikation, Gruppentherapien etc.) sind kaum vertreten.

Im Lauf der Filmgeschichte wurde die Figur des Psychoanalytikers mit einem reichen Spektrum von Rollen und Eigenschaften belegt [24], das eng mit dem öffentlichen Ansehen zusammenhängt, welches die Psychoanalyse genöß und genießt. Vor diesem Hintergrund bietet der Psychoanalytiker nicht nur ein reiches erzählerisches Potential, sondern er ist auch in seiner jeweiligen Ausprägung und Rolle ein Spiegel der gesellschaftlichen Erwartungen, mit denen die Psychiatrie bzw. die Psychoanalyse konfrontiert war. Bis heute ist der Psychiater geheimnisvoll geblieben, was vielleicht darauf zurückzuführen ist, dass er über Kräfte, Wissen und Möglichkeiten verfügen soll, die "man" nicht unbedingt abschätzen kann. Dass er sich mit dem "Unbewußten" befaßt, dass er also Kontakt mit etwas hat, was der "normale Bürger" nicht kennt, macht ihn zu einer Figur, die schwer auszurechnen ist. Er gerät damit in die Nähe und Bekanntschaft von Kräften im Menschen, die dunkel und verborgen sind, von denen geheime Gefahr ausgeht. Der Psychiater ist jemand, der sich im okkulten Bereich der menschlichen Seele auskennt; darum sind die Möglichkeiten, Geschichten über und mit ihm zu erzählen, so vielfältig. Erhalten bleibt der Geruch des Bedrohlich-Geheimnisvollen: Die dunklen Vermutungen darüber, zu welchen Handlungen Menschen unter Hypnose veranlaßt werden können, korrespondieren durchaus mit Erwartungs- und Befürchtungshaltungen demjenigen gegenüber, der die Hypnose beherrscht (Hypnose ist eine der im Film meistangewendeten psychoanalytischen Techniken).

Zwei prototypische Fälle, an denen nicht nur die unterschiedlichen Möglichkeiten deutlich werden, wie der Psychiater im Film auftritt, sondern sich auch der Wandel dieser Figur abzeichnet, sind PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock) und DRESSED TO KILL (USA 1980, Brian de Palma). In DRESSED TO KILL spielt Michael Caine die Rolle des Manhattener Psychiaters Dr. Robert Elliott. Der Film stellt ihn als ein respektables Mitglied der Gesellschaft vor, der auch die Verpflichtungen seines Berufes hochhält: Einem gewissenlosen Polizisten gegenüber tritt er für seine Berufsehre ein, und er weist die Annäherungsversuche einer Patientin souverän ab. Mit dem Schluß des Films haben wir aber entdeckt, dass Dr. Elliott ein psychotischer Mörder ist: Seine Person ist in eine männliche und eine weibliche Seite gespalten. Immer dann, wenn der männliche Teil sexuell von einer Frau angesprochen ist, kippt die Persönlichkeit um, und der weibliche Teil tritt hervor; eine Perücke und Frauenkleider wandeln den Körper auch in der Erscheinungsweise um. Ist die Verkleidung vollendet, macht sich diese zweite Person mit dem Rasiermesser über die Frau her, die die Neugier ihres männlichen Komplements erregt hatte.

Offensichtlich ist die Darstellung des Psychiaters in DRESSED TO KILL für den Berufsstand nicht gerade schmeichelhaft. Der Film ist auch nicht der einzige, der mit der Psychoanalyse und ihren Praktikern eher unfreundlich umgegangen ist. Seit Mitte der sechziger Jahre haben vor allem amerikanische Filme Psychiater in immer zweifelhafteren Rollen eingesetzt. Diesem Niedergang ist jedoch eine Periode vorausgegangen, in der der Psychiater beständig in der Achtung der Drehbuchautoren gestiegen war. Natürlich wäre es verlockend, Parallelen zwischen dieser Kurve und den Veränderungen der öffentlichen Einschätzung des Psychiaters in den letzten fünfzig Jahren zu ziehen. In welcher Weise nun aber Filme öffentliche Einstellungen reflektieren, hervorrufen, bestätigen und verändern oder darauf reagieren, ist ein Problembereich, der zu komplex ist, um in diesem kurzen Kapitel erschöpfend behandelt zu werden. Wenn man aber Filme als einen Index der Einstellungen zum Psychiater und zur Psychoanalyse liest, dann ist DRESSED TO KILL sicherlich ein Tiefpunkt.

Unter dieser Perspektive ist es interessant zu untersuchen, in welchem Ausmaß DRESSED TO KILL Alfred Hitchcocks PSYCHO nachgebildet ist - und zwar über die direkten Zitate (so verwendet de Palma in einer Szene den berühmten Mord unter der Dusche als Vorlage) hinaus. PSYCHO entstand 1960, zu einer Zeit, als die amerikanische Filmindustrie ein sehr positives Bild der Psychoanalyse zeichnete. Darum lassen sich aus dem Kontrast der beiden Filme einige Spuren dessen ablesen, was in der Zwischenzeit geschehen ist: In beiden Filmen steht ein Mann im Mittelpunkt, der sich normalerweise "normal" verhält (Anthony Perkins in PSYCHO, Michael Caine in DRESSED TO KILL), der sich aber in bestimmten Situationen Frauenkleider anzieht und Frauen mit scharfen Gegenständen umbringt. Beide Filme legen es uns nahe, dass eine schöne blonde Frau (Janet Leigh in PSYCHO, Angie Dickinson in DRESSED TO KILL) die Hauptrolle in der Geschichte spielen wird - doch bevor der Film halb um ist, ist sie bereits ermordet. Ein junger Mann, der vorher in naher Beziehung zu der Ermordeten stand, macht sich auf die Suche nach Anhaltspunkten (in PSYCHO spielt John Gavin Janet Leighs Liebhaber, in DRESSED TO KILL ist Keith Gordon Angie Dickinsons Sohn). Der junge Mann wird bei seiner Suche von einer anderen schönen blonden Frau unterstützt, die das "Double" der Ermordeten ist und um ein Haar vom gleichen Mörder umgebracht wird. Natürlich sind diese Frauen nicht unmittelbare Doppelgänger der Ermordeten: In PSYCHO ist Vera Miles Janet Leighs Schwester; sie sieht ihr nicht nur ähnlich, sondern ist auch im Begriff, den Liebhaber der Schwester zu erben; auf den schizophrenen Mörder Norman Bates (Anthony Perkins) haben die beiden Frauen die gleiche Wirkung, er versucht, beide zu töten. In DRESSED TO KILL spielt Nancy Allen Liz Blake, eine Hure mit reinem Herzen, die in der Handlung an die Stelle von Kate Miller (Angie Dickinson) tritt, einer Hausfrau, die vor allem durch ihre sexuelle Neugier charakterisiert worden war; beide Frauen erregen das sexuelle Verlangen von Dr. Elliott, beide behandeln Peter (Keith Gordon) mit mütterlichem Gestus. Am Ende von DRESSED TO KILL hat Liz Mrs. Millers Platz im Haus eingenommen, genauso, wie am Ende von PSYCHO Vera Miles Janet Leigh ersetzt hatte.

Es gibt noch andere Ähnlichkeiten zwischen den beiden Filmen, die für uns von größerem Belang sind. In beiden werden Frauen unter der Dusche bedroht; in beiden werden die Erwartungen des Zuschauers getäuscht, indem die anfänglichen Verwicklungen der jeweiligen Geschichte die Aufmerksamkeit auf etwas lenken, was für den weiteren Verlauf irrelevant ist - in PSYCHO hat die Protagonistin Geld gestohlen, in DRESSED TO KILL hat sie bei einem Liebhaber ihren Ehering verloren. Der Vergleich wird jedoch am zwingendsten und der Kontrast am größten, wenn wir uns den Erscheinungsbildern der Psychoanalyse/Psychiatrie zuwenden, die die beiden Filme präsentieren. Am Ende von PSYCHO spielt Simon Oakland den Psychiater Dr. Richmond, der gründlich dafür sorgt, dass die Verwirrung des Zuschauers angesichts der Verhaltensweisen von Norman Bates abgebaut wird. Dr. Richmonds Erklärung schafft ein rationales Bild, das es ermöglicht, die Widersprüche in dem Verhalten des Mörders einzuholen und damit den "Horror" verschwinden zu lassen. Benutzt werden zu diesem Zweck ein denkbar einfaches Modell von Schizophrenie - eher im literarischen Sinne des "Dr. Jekyll und Mr. Hyde"-Motivs als auf der Grundlage psychologischer Modelle - und die freudiani-sche Idee, psychische Störungen auf Kindheitserlebnisse zurückzuführen.

ren. Die Rolle des Psychiaters ist hier äußerst effizient angelegt: Hier spricht ein Mann, der ein Orakel des Wissens ist, der über Ungeheuerliches zu berichten imstande ist, der alle Rätsel einer schrecklichen Geschichte lösen kann; niemand wagt es, seine Autorität in Zweifel zu ziehen. Er hat das Wissen, um das unerklärbar Scheinende erklären zu können, und die Kraft, sich dem Entsetzlichen aussetzen zu dürfen; er reagiert nicht mit Angst und Verwirrung, sondern professionell und kühl.

Auch am Ende von DRESSED TO KILL gibt ein Psychiater Erklärungen zum Verhalten seines Kollegen ab. Doch obwohl er die Taten des "Verrückten" ausdeutet und rationalisiert, tut er dies mit nur geringer Überzeugung und Überzeugungskraft. Ein Kritiker meinte sogar dazu, dass das Statement des Psychiaters bewußt so angelegt sei, dass es sich absurd anhöre. Tatsächlich ist es vom klinischen Standpunkt aus absurd anzunehmen, die weibliche Komponente dieser vielfältig gespaltenen Persönlichkeit besäße vor allem für die transsexuellen Zeiten Geltung, während der männliche Teil dazu in der Lage ist, ohne jedes Problem den Beruf eines Psychiaters auszuüben.

### **Psychiater und Patient**

Der Vergleich zwischen PSYCHO und DRESSED TO KILL zeigt, dass die beiden Filme eine Vielzahl gleicher Motive und Figurenkonstellationen beinhalten, dass sie aber in der Behandlung der Psychiatrie/Psychoanalyse und in der Darstellung des Psychiaters vollständig unterschiedlich sind. Während PSYCHO den Psychiater als eine orakelhafte, geheimnisvolle Figur vorstellt und keine Fragen nach seinem persönlichen Leben stellt, erweckt DRESSED TO KILL die Vorstellung, dass der Psychiater zu verbrecherischen Übergriffen auf seine Patienten in der Lage ist - weil er selbst instabiler ist als diejenigen, die seine Hilfe suchen; genau das ist die These, auf der die Story aufbaut: Der Psychiater ist gestörter als seine Patienten. Dies kann sicherlich als ein Indiz dafür gelten, dass eine Vielzahl von Zuschauern nicht gewillt ist, den Anspruch des Psychotherapeuten zu akzeptieren, er bewahre seinen Patienten gegenüber emotionale Neutralität, sondern sich vielmehr ausmalen kann, was geschieht, wenn der Psychiater affektiv in eine Beziehung zu seinen Patienten einsteigt, dies aber - aus Gründen seiner beruflichen Verpflichtungen - nicht zulassen darf.

Das emotionale und persönliche Engagement des Psychiaters ist der Dreh- und Angelpunkt aller Schattierungen des Psychiaters im Film (und spielt natürlich auch in der beruflichen Wirklichkeit realer Psychiater eine entscheidende Rolle). Die Beziehungen, die der Psychiater zu seinen Patienten, zu den Vorstellungswelten der Kranken und schließlich auch zu seinen eigenen Empfindungen hat, legen seine Möglichkeiten und Grenzen fest. Es gibt "kühle Formen" der Arzt-Patient-Begegnung, der Psychiater hält hier alle Erscheinungen und Empfindungen der Psychose bzw. des Psychotikers von sich fern, er ist "objektiv" und "fremd". Er steht über den Dingen und hat die Situation unter Kontrolle. Es gibt aber auch die "heißen Formen", der Psychiater läßt die Krankheit an sich herankommen, er liefert sich der "kranken" Wirklichkeitsvorstellung aus - und nimmt damit eine elementare Gefährdung auf sich: Er kann die Distanz zu seinem Patienten verlieren, auch sein eigenes Gefühlsleben droht, außer Kontrolle zu geraten.

Einer der frühesten Filme, in denen Psychiater Hauptrollen spielen, kann fast wie ein Lehrfilm über die verschiedenen Formen der Beteiligung und der Anteilnahme gelesen werden, mit denen Psychiater an der Krankheit ihrer Patienten partizipieren: SPELLBOUND (USA 1945, Alfred Hitchcock) ist eine umfassende Studie über die möglichen Formen und Funktionen, die Psychiater in Geschichten haben können, und darüber, wie man solche Geschichten erzählt. Mehrere Motive, die mit dem Beruf und dem Leben des Psychiaters, wie "man" ihn sich vorstellt, verbunden sind, werden in diesem Film miteinander verschmolzen. Über die Intimbeziehung zwischen dem Arzt und seiner Patientin (hier ist es umgekehrt) hinaus kommt auch das Motiv des kranken Arztes vor, das Erzählmotiv des krankmachenden Kindheitserlebnisses, das Motiv der Amnesie. Der Inhalt in Kürze: Dr. Murchison (Leo G. Carroll), Leiter einer Irrenanstalt, ist pensioniert wor-

den, und man erwartet die Ankunft seines Nachfolgers, Dr. Edwardes (Gregory Peck). Dr. Constance Peterson (Ingrid Bergman) verliebt sich sofort in ihren neuen Chef, bemerkt aber bald, dass er ein Geisteskranker ist, der sich für Dr. Edwardes hält. Sie macht aus ihrem Liebhaber ihren Patienten, und er beginnt langsam zu begreifen, dass er den wahren Dr. Edwardes umgebracht und infolge dieser Tat sein Gedächtnis verloren hat. Er flieht aus der Klinik. Constance findet ihn und versteckt ihn bei ihrem alten Professor, Dr. Alex Brulov (Michael Chekhov), der die Träume des Kranken analysiert und seinen wirklichen Schuldkomplex zutage fördert: Der falsche Dr. Edwardes heißt in Wirklichkeit John Ballantine und fühlt sich schuldig am Tod seines kleinen Bruders, der geschah, als sie noch Kinder waren. Der wahre Dr. Edwardes ist zwar auf ähnliche Art und Weise umgekommen wie damals der kleine Bruder, wurde aber tatsächlich von dem pensionierten Leiter der Klinik, Dr. Murchison, ermordet. Als Murchison von Constance mit der Wahrheit konfrontiert wird, bedroht er zunächst seine Anklägerin, wendet dann aber die Pistole gegen sich selbst und erschießt sich.

In dieser Geschichte findet sich der Prototyp des professionellen, abgeklärten und kontrollierten Vater-Psychiaters, der zwar mit Leidenschaft an seiner Wissenschaft teilhat (und gewisse Züge des "zerstreuten Professors" an sich hat, Alltagsproblemen also nicht ganz gewachsen ist), der aber objektiv und mit professioneller Distanz die Interaktion mit seinem Patienten aufnimmt. Dr. Brulov erkennt auf den ersten Blick, dass Ballantine möglicherweise gefährlich sein könnte, und ergreift die entsprechenden Maßnahmen. Der Psychiater ist hier, um es kurz zu sagen, dem Kranken gewachsen.

Sein Patient ist jemand, der sich zeitweise für einen Psychiater hält. In dieser Rolle zeigt er eine "naive" Version des Seelendoktors: Ein Patient in der Klinik, in der der Film beginnt, leidet an schweren Schuldkomplexen, er glaubt, seinen Vater ermordet zu haben. "Dr. Edwardes" kleidet die Behauptungen des Patienten nicht mit einer theoretischen Erklärung ein, sondern nimmt sie wörtlich: Er glaubt dem Mann und geht damit in die Krankheit hinein; er bricht zusammen und weist seine Kollegen mit der Frage zurück, was sie denn schon von Schuld verstanden. Er hat keine Distanz und kann sich, weil ihm auch das Wissen dazu fehlt, gegen die Krankheit nicht verteidigen. Später stellt sich dann heraus, dass er selbst an einem Schuldkomplex leidet.

Der Psychiater Murchison hat seinen Nachfolger getötet, wobei die Motive nicht ganz klar werden (beruflicher Neid, Angst vor dem Vergleich, Pensionsschock?). Klar ist aber, dass sie seinem eigenen Gefühlsleben entspringen, zu dem er kaum Distanz hat. Dass er seine Stelle an einen anderen übergeben soll, führt zu Handlungsweisen, die vom Affekt regiert werden; auf der anderen Seite ist er wiederum professionell genug, nicht ebenso zu reagieren, wenn man an seine geistige Gesundheit und an seine Intelligenz appelliert; die Schlusszene des Films ist eine Schlüsselsituation, in der die ganze verzwickte Vieldeutigkeit der Beziehungen des Psychiaters zu seinem eigenen Gefühlsleben aufscheint. Der Mörder-Psychiater ist von einer Kollegin entdeckt worden, die - als "Traumdetektivin", wie es im Film heißt - die richtige Interpretation eines Patienten-Traumes gefunden hat; sie konfrontiert den Täter mit ihrer Entdeckung, er bedroht sie mit einem Revolver (was logisch ist: die Beschuldigerin ist der einzige Mitwisser). Mit dem Appell an seine Intelligenz und mit der Erklärung des Mordes als Affekthandlung schafft sie es aber, ihn an diesem zweiten Mord zu hindern.

Ingrid Bergmans "Traumdetektivin" ist die zentrale Rolle in diesem vielstimmigen Konzert der Psychiartertypen. Sie illustriert die paradoxe These, die unter der Geschichte von SPELLBOUND liegt: Nur wenn die professionelle Distanz und das damit verbundene Rollengefüge zwischen Arzt und Patient aufgegeben wird und eine unvermittelte, "reine" Liebe an deren Stelle tritt, ist eine Heilung möglich. Nur weil die Ärztin ihren Patienten liebt, engagiert sie sich so heftig für ihn. Zugleich schafft dies natürlich ein Dauerproblem, das beständig thematisiert wird: Die Beziehung oszilliert immer zwischen der Definition der Beziehung als einer zwischen "Mann" und "Frau" und als einer zwischen "Arzt" und "Patient". Die Ärztin gibt schließlich die

Analyse auf, weil die emotionale Distanz zwischen ihrem Patienten und ihr nicht mehr gewahrt ist, sie sucht ihren alten Lehrer auf, der als der professionelle Vater-Psychiater das Problem dann tatsächlich lösen kann.

Die Ambivalenz der Beziehungen zwischen dem Psychiater und seinen Patienten ist also auch dann schon im Hollywoodkino thematisiert worden, als er denkbar hohes Ansehen genoß. Nur wenige Filme, in denen Psychiater auftreten und zentrale Rollen spielen, haben es vermieden, seine widersprüchlichen Gefühle den Patienten gegenüber anzusprechen (einfach schon deshalb, weil es verlockend ist, Geschichten über jemanden zu erzählen, der eine emotionale Beziehung eingegangen ist, ohne dies zu dürfen; auch hier hat der Psychoanalytiker gewisse Ähnlichkeiten mit dem Priester).

Schon in DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1919/20, Robert Wiene) findet sich ein Beleg für diese Art des zwiespältigen Verhältnisses des Psychiaters zu seinem Patienten. Caligari (Werner Krauss) ist Schausteller, der auf dem Jahrmarkt den Somnambulen Cesare (Conrad Veidt) als Medium, welches die Zukunft vorhersagen kann, verkauft. Auch Francis (Friedrich Feher) und Alan (Hans Heinz von Twardowski) finden sich im Zelt Caligaris (seinem "Cabinet") ein, und Cesare prophezeit Alan, dass er am nächsten Tag nicht mehr leben werde. Tatsächlich wird Alan in der Nacht brutal ermordet. Francis verdächtigt Caligari, doch kann er nichts beweisen; als dann aber Jane (Lil Dagover), Francis Geliebte, vergeblich von Cesare entführt werden soll, werden die Machenschaften Caligaris aufgedeckt. Aber: Er kann sich im letzten Moment retten, und es stellt sich heraus, dass er der Direktor eines Irrenhauses ist. Er hatte sich in das Spezialgebiet des Somnambulismus eingearbeitet, und als Cesare in die Anstalt eingeliefert wurde, zog er mit dem Kranken hinaus auf die Jahrmärkte, um zu überprüfen, ob man einen Somnambulen tatsächlich gegen seinen Willen zum Mörder machen kann. Schließlich wird Caligari überwältigt, die Geschichte ist am Ende angelangt. Doch die Verhältnisse kehren sich um: In einer Rahmenhandlung wird klargemacht, dass die Geschichte vom "Cabinet des Dr. Caligari" die Phantasie von Francis, einem der Insassen von Caligaris Anstalt, war; er hatte den realen Direktor als Bösewicht imaginiert (auch Jane und Cesare sind Insassen). In der ursprünglichen Fassung des Films war dieser Rahmen nicht vorgesehen, der die Intentionen des Originals umkehrt, indem der "Held" als wahnsinnig entlarvt wird. Das erste Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz handelte von einer Psychiaterfigur, die der aus DRESSED TO KILL in gewissen Zügen ähnelt - auch er war schon durch die Krankheit gefährdet. Schon im frühen Film der Stummfilmzeit wird die ambivalente Einstellung des Filmkünstlers gegenüber der Berufsfigur des Psychiaters deutlich, und schon in der Frühzeit setzt der "kranke Psychiater" Geschichten in Gang [25].

Die Beziehung des Therapeuten zu seinem Patienten ist im Film immer dann besonders offen für das Zustandekommen widersprüchlicher Beziehungskomponenten, wenn beide verschiedenen Geschlechts sind. Dies war ja auch in DRESSED TO KILL schon eine stillschweigende Voraussetzung. Gerade weil die Gespräche in der Analyse den Intimbereich betreffen und weil es das Ziel der Begegnung des Analytikers mit dem Patienten ist, die unbewußten Wünsche und Vorstellungen des Patienten auf den Analytiker zu "übertragen", liegt es einerseits nahe, dass der jeweilige Patient sich den Therapeuten als Objekt sexueller Intention auswählt; andererseits muß dieser, seiner Profession gehorchend, dieser Beziehung etwas entgegensetzen, sogar in dem Falle, dass er dieser Verlockung kaum etwas entgegenzusetzen hat. Bereits in dem 1938 entstandenen Film CAREFREE (USA 1938, Mark Sandrich) spielt Fred Astaire einen störrischen Psychiater, dessen Kundschaft aus einer Ansammlung von - wie er es nennt - verwöhnten und verhätschelten Frauen besteht. Im übrigen gehört dies durchaus zum stereotypen Berufsbild des Therapeuten in vielen Filmen: Der Arzt als Seelenröster von mehr oder weniger hysterischen Frauen aus der gehobenen Mittelschicht. Ginger Rogers tritt nun in das Heer der Patientinnen ein, weil sie vor dem Altar zurückschreckt und nicht weiß warum. Als Astaire sie dazu überredet, ihr Unterbewußtsein zu lüften, beginnt sie, von ihrem höflichen Analytiker statt von ihrem vorgeblichen Geliebten (Ralph Bellamy) zu träumen. Aus Loyalität gegenüber ihrem Bräutigam hypnotisiert Astaire seine Patientin und gibt ihr den Gedanken ein, sie verabscheue den Therapeuten und bete ihren Bräutigam an - bis das Unterbewußtsein des armen Arztes sich behauptet und er sich verzweifelt darum bemüht, sie wieder

aus dem hypnotischen Zauber zurückzuholen, den er viel zu erfolgreich über sie ausgebreitet hat. Typisch an der Figurenkonstellation von CAREFREE - die sich ja ähnlich auch in DRESSED TO KILL findet - ist nicht nur die Tatsache, dass die Patientin den Therapeuten als möglichen Partner identifiziert, sondern auch die Doppelgesichtigkeit des Analytikers, der einerseits als Psychiater seinem Berufsethos unterworfen ist und dementsprechend handelt (zumindest in der ersten Phase der Handlung), der andererseits aber "Mann" ist und sich von der Attraktivität der Patientin nicht freisprechen kann. Das Motiv des verführerisch verführten Therapeuten findet sich bis in die Gegenwart. In LA NUIT AMERICAINE (Frankreich 1973, François Truffaut) hat die psychisch labile Schauspielerin Julie Baker (Jacqueline Bisset) nach einer schweren Nervenkrise ihren väterlich wirkenden Psychiater, Dr. Nelson (David Markham), geheiratet. Während der Dreharbeiten des Films, der im Film gedreht wird, ist ihr Mann zwar nur als ein Besucher anwesend; als es jedoch in dieser Zeit zu einem erneuten Zusammenbruch Julies kommt, wird ihr Mann als wirklicher Sachverständiger zu Hilfe gerufen. Dieser Psychiater ist aber keine ambivalente Figur, sondern vielmehr ein wissend-distanzierter Teilnehmer an dem Spiel "Wir drehen einen Film".

Eine besondere Gruppe von Filmen ist diejenige, in der - wie in SPELLBOUND - weibliche Psychiater auftreten. Dies ändert nichts an der Ambivalenz der Darstellung des Berufsbildes, schafft aber eine entscheidend neue Voraussetzung: Als Frau - so scheinen diese Filme zu implizieren - ist der Psychiater noch wesentlich stärker der Versuchung ausgesetzt, eine Beziehung zum (männlichen) Patienten einzugehen. Dies hat sicherlich mit stereotypen Vorstellungen von der Frau als emotional geleitetem Wesen, als mütterlicher Figur etc. zu tun. Danny Kaye spielte 1954 in dem Film KNOCK ON WOOD (USA 1954, Norman Panama, Melvin Frank) den Bauchredner Jerry, der seine unbewußten Gedanken nicht aussprechen kann; benutzt er dagegen eine Puppe, ist ihm dies jederzeit möglich. Er wendet sich an die hübsche Psychiaterin Ilse Nordstrom (Mai Zetterling), die ihm sein Problem erläutert. Damit aber nicht genug: Die Vorstellung des weiblichen Therapeuten wird auf den Kopf gestellt. Jerry nimmt sich einen Band von Freuds Werken mit nach Hause, und nachdem er einen Abend darin gelesen hat, kehrt er zu der Psychiaterin zurück und erklärt ihr, dass sie an Verdrängungen leide. Warum auch sonst würde eine Frau wohl ihren Beruf ergreifen? Selbstverständlich verlieben sich Jerry und Ilse ineinander und leben glücklich bis an ihr Lebensende.

### **Der Psychiater als Traumdetektiv**

Abgesehen von der Möglichkeit, die intime Beziehung zwischen Arzt und Klient als "Liebesbeziehung" neu zu interpretieren, zieht sich ein anderes Motiv durch die Frühzeit des Film-Psychiaters: der "Traumdetektiv". Am Beispiel von SPELLBOUND: Der Schlüssel zur Lösung der Verwicklungen innerhalb der Geschichte ist ein Traum, der, richtig gedeutet, die Aufklärung des Verbrechens möglich macht. (Die Traumszenen gehören im übrigen zu den bemerkenswertesten der ganzen Filmgeschichte; Hitchcock hatte Dali mit der Gestaltung dieser Sequenzen beauftragt.) SPELLBOUND ist eine Kriminalgeschichte, die eine Neuerung beinhaltet: Strukturell ist ein Kindheitserlebnis an die Stelle handfester Motive getreten. Die Aufgabe, die sich im Film stellt, ist eine detektivische: Es muß herausgearbeitet werden, was die Vorgeschichte zu dem ist, was geschieht. Der Psychiater übernimmt die Arbeit des Detektivs. Er muß erkunden, welche Ursachen und Beweggründe zu einer Angst, einer Tat, einem Schuldkomplex, einer Sucht führten. Er muß Spuren lesen können, er muß die Indizien wie in einem Puzzle zu einem sinnvollen Ganzen ordnen, er muß Hypothesen über den verborgenen Zusammenhang der Ereignisse formulieren. Hier kann er auch fehlgreifen - in SPELLBOUND folgen zwei Thesen aufeinander, die erste ist falsch: Ballantine hat Dr. Edwardes nicht ermordet, wenngleich zunächst alle Indizien dies zu belegen schienen.

Das Unbewußte und die Unterwelt: Beides harret der Aufklärung, von beidem geht eine latente Gefahr aus, beides sind Gegenwelten zu bürgerlich-befriedetem Alltag. Das Abenteuerliche und Kriminelle entsteht nicht nur bei Übergriffen von der einen Welt in die andere, sondern auch dann, wenn das normalerweise als funk-

tionierend vorausgesetzte Unbewußte sich meldet. Für einen, der sich in diesen Welten nicht auskennt, ist es gefährlich, sie zu betreten. Wer nicht Fachmann ist, dem fällt es schwer, sich zu orientieren; zu unalltäglich und abseitig sind die Gesetze, die die Unterwelt und das Unterbewußte regieren. Die Ähnlichkeit der Gegenwelten findet sich gespiegelt in den Geschichten, die uns hier interessieren: Wo bisher handfeste Beweise für ein Verbrechen auf dem Tisch lagen oder wo aus ihnen ein Täter erschlossen werden mußte, nehmen plötzlich Kindheitserlebnisse deren Platz ein und müssen bei allem Nachdenken über den Zusammenhang der Spuren berücksichtigt werden. Ohne dass sich das Gesamtgefüge des Genres geändert hätte, sind doch einige Ersetzungsprozesse erwähnenswert: Das Kriminelle wird durch das Pathologische ersetzt, manchmal ergänzt, manchmal damit verschmolzen. Genauso, wie der Psychiater zum Detektiv wird, kann auch der Detektiv zum Psychiater werden.

Historisch betrachtet, hat sich dieser Zweig des Psychiater-Films vor allem zu Zeiten des *film noir* herausgebildet; der Düsterei der Szenerie, den dunklen, nassen Stadtstraßen und dem Spiel der Schatten korrespondiert eine Welt, die voller Korruption und Verbrechen ist, und eine Psychologie der Protagonisten, die immer am Rande des Pathologischen ist. Die Helden dieser Filme sind einsam, suchtgefährdet, labil. Jederzeit kann ihr schwaches psychisches Gleichgewicht zusammenbrechen, und oft handeln die Filme vom Zustandekommen der psychischen Störung. Es sind Filme von Obsessionen und Begierden, von bedingungsloser Liebe, vom unschuldigen Verbrecher und vom schuldigen Polizisten. Ein Beispiel für einen Psychiater-Detektiv aus der Schwarzen Serie ist *THE DARK MIRROR* (USA 1946, Robert Siodmak). Hier tritt ein Psychiater/Psychologe, Dr. Scott Elliott (Lew Ayres), auf, der eine eigene Praxis bzw. ein Büro betreibt und Spezialist für Zwillingforschung ist. (In diesem Film wird im übrigen zum ersten Mal der Rorschachtest angewendet.)

Die detektivische Wiederauffindung verschütteter Kindheitserlebnisse spielt besonders in einigen Filmen über psychopathische Mörder eine zentrale Rolle - fast alle Film-Psychopathen der fünfziger Jahre hatten einen Mutterkomplex. Das Motiv wird aber auch in anderen Genres verwendet. In *THE SNAKE PIT* (USA 1948, Anatole Litvak) ist die psychische Krankheit und der Schuldkomplex der Virginia Cunningham (Olivia de Havilland) ausgelöst worden durch einen symbolischen Mord am Vater; mit der Erinnerung an dieses Schlüsselerlebnis stellt sich die Heilung ein. In Alfred Hitchcocks *MARNIE* (USA 1964) hatte die Titelheldin (Tippi Hedren) als kleines Mädchen einen Matrosen (Bruce Dern) umgebracht, um ihre Mutter (Louise Latham), eine Prostituierte, zu schützen; als Erwachsene ist sie auf ihre Mutter fixiert; im Gegensatz zu der als sexuell aktiv charakterisierten Mutter ist Marnie frigide; ihre sexuellen Impulse sublimiert sie, indem sie ihre Arbeitgeber beraubt; als ein Rest des schrecklichen Kindheitserlebnisses ist eine Rot-Phobie geblieben. Als Traumdetektiv betätigt sich hier für einmal weder ein Psychiater noch ein Kriminaler, sondern der "Laie" Mark Rutland (Sean Connery), der sich in die Kleptomanin verliebt hat. In einem Assoziationstest, den er mit Marnie macht, kommt er ihrem Trauma langsam auf die Spur, und als er sie am Ende des Films in seinem Beisein zu einem Besuch bei ihrer Mutter zwingt, stellt sich bei Marnie die Erinnerung an das Erlebnis aus der frühen Kindheit wieder ein, es wird verbal (im Film durch eine Rückblende) rekonstruiert, und Marnies Heilung von der Kleptomanie und - man hofft es für Mark - ihrer Frigidität scheint vollzogen. In *L'AVVENTURIERO* (Italien 1967, Terence Young) schließlich, einem gegen Ende des 18. Jahrhunderts spielenden Abenteuerfilm, hat die junge Arlette (Rosanna Schiaffino), die später als geistig zurückgeblieben und verwirrt erscheint, in früher Kindheit der blutigen Ermordung ihrer Eltern beigewohnt; Schuldkomplexe und offene Angst vor Blut und Feuer bleiben als Spuren dieses Geschehens haften; erst als sie eines Nachts die schreckliche Erinnerung neu durchlebt, kann sie das Kindheitstrauma überwinden.

Auffallend an allen diesen Filmen ist, dass ein Helfer nötig ist, um die verschütteten Erinnerungen an schreckliche Geschehnisse aus der Kindheit wieder zu Bewußtsein zu fördern: der "Traumdetektiv" in Gestalt eines Psychiaters oder eines psychiatrisch versierten Laien.

## Das Image der fünfziger Jahre: Der Psychiater als Arzt

Zugleich mit dem Aufkommen des film noir beginnt auch die erste wissenschaftlich-kritische Beschäftigung mit dem komplexen Zusammenhang zwischen Film und Psychiatrie. Franklin Fearing warf 1947 einen prophetischen Blick in die Zukunft der öffentlichen Ansehen von Psychiatrie und Psychoanalyse: "Es ist ein komplexes Gefüge von menschlichen Bedürfnissen, Verwirrungen und Ängsten, die den Erwartungsmustern zugrundeliegen, mit denen der Laie dem Gegenstand der Psychologie begegnet. Im Kern ist dies wohl seine verzweifelte Bedürftigkeit nach Hilfe in einer erbarmungslosen Konkurrenzgesellschaft. Er fürchtet zu versagen, und er bezweifelt seine Fähigkeit, alleine und ohne Hilfe mit der Zukunft fertigzuwerden. Er ist sich seiner eigenen Kraft unsicher, Stress und Anspannung zu widerstehen und möglicherweise Erfolg zu haben. Die Psychologie ist so zu einem Symbol der Hoffnung geworden" (Fearing 1947: 120).

Psychologie/Psychiatrie/Psychoanalyse wird zu einem Umkehrspiegel der bestehenden gesellschaftlichen und sozialpsychologischen Verhältnisse: Die Psychiatrie soll das leisten, was im normalen Alltag schwierig, wenn nicht unmöglich erscheint, sie soll Ängste abbauen helfen. Sie soll die Voraussetzungen für eine humanere Lebenswelt schaffen, stabilisieren und reflektieren. Umgekehrt findet das Individuum, das sich seiner sozialen Bindungen entledigt hat, in dieser alltagstheoretischen Konzeption der Aufgaben der Psychiatrie ein Surrogat sozialer Nähe und Geborgenheit. Es wird von einer Instanz, die ihm selbst übergeordnet ist, von Angst und Schuld entlastet. Nicht zufällig ist der Psychiater oft mit dem Beichtvater vergangener Zeiten verglichen worden. Um diese Entlastung und die damit verbundene Stabilisierung der Lebenswelt geht es in den Erwartungen an die Psychiatrie. Der Psychiater ist in dieser Konzeption auch ein Garant für die Konsistenz der Welt, er hat dafür zu sorgen, dass der als "normal" erstrebte Alltag ungestört bleibt und weitergehen kann [26].

Damit ist bereits in der inneren Struktur der Erwartungshaltung, die den (realen) Aufstieg der Psychiatrie/Psychoanalyse zur Folge hatte, der Kern der späteren Kritik an der institutionalisierten Psychiatrie verborgen: Das Bild des Psychiaters als Handlanger der herrschenden Verhältnisse, als repressive sozial- und individualpsychologische Kraft, als konservativ-reaktionäre Figur. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Im Lauf der 1950er Jahre erlangte die Psychoanalyse hohe Popularität. Dies gilt allerdings nicht für alle Länder der westlichen Hemisphäre (Filme aus dem Ostblock thematisieren psychiatrische Gegenstände nur in ganz wenigen Ausnahmen), sondern vor allem für die Vereinigten Staaten; einzig im italienischen Film hat der Psychiater ähnliche Funktionen wie im amerikanischen Kino der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre. Die Gründe für diese nationenspezifische Entwicklung sind sicherlich sehr verschieden (das Funktionieren der institutionellen Kirchen, das Fehlen einer anonymen Großstadtkultur, ein ungebrochenes Selbstverständnis der gehobenen Mittelschichten, andere politische Tagesthemen etc.) und seien hier letztlich dahingestellt. Halten wir aber fest, dass die Psychoanalyse im deutschen Kino bei weitem nicht die Rolle spielt wie im amerikanischen Film; selbst als Randfigur taucht der Psychiater kaum auf und ist im Grunde auf eine kleine Subkultur beschränkt geblieben.

Die Vorbilder stammen fast immer aus den USA. Ähnliche Phänomene finden sich auch beim Comic strip über Psychiater oder bei einschlägigen Witzen. Unter den Psychiater-Witzen gibt es einen Typ, "der offensichtlich nicht innerhalb des deutschen Sprachraums entstanden ist, sondern aus den USA importiert zu sein scheint - wie bestimmten Merkmalen zu entnehmen ist: Es sind oftmals Bildwitze, in denen die Witzfabel durch eine Zeichnung illustriert und nur die Pointe verbalisiert ist. Zu der stereotypen Bildausstattung gehört jeweils die psychoanalytische Couch sowie ein an der Wand hängendes Psychiaterdiplom und dergleichen" (Peters/Peters 1974: 73). Die Ikonographie der Witzzeichnung ist in ihrer Reduziertheit so signifikant, dass auch im Film schon wenige Indizien genügen, um den Handlungsraum "Praxis eines Psychotherapeuten" zu



skizzieren: Zumeist genügt die Couch, der Raum ist in Halbdunkel getaucht, eine warme Stimme fragt etwas, es handelt sich nicht um eine Handlungssituation, der Patient, der auf der Couch liegt, hat oft die Augen geschlossen etc. Jeder kann diese Beschreibung fortsetzen [27].

Der Aufstieg des Film-Psychiaters, der souverän und mit unbezweifelnder Autorität psychisch Kranken hilft, beginnt 1957 mit zwei Filmen, die auf wahre Geschichten zurückgehen (obwohl natürlich die Drehbücher als hollywoodgerechte Melodramen abgefaßt sind): *THE THREE FACES OF EVE* (USA 1957, Nunnally Johnson) ist die Geschichte einer amerikanischen Hausfrau namens Eve (Joanne Woodward), die an Bewußtseinspaltung leidet; Kopfschmerzanfälle verwandeln sie in Personen fremder Mentalität. Ein Psychiater, Dr. Luther (Lee J. Cobb), kann ihr aber helfen. Interessanter ist *FEAR STRIKES OUT* (USA 1957, Robert Mulligan): Da trainiert in einem New Yorker Hinterhof John Piersall (Karl Maiden) seinen Sohn Jimmy (Anthony Perkins) im Fangen und Zurückschlagen eines kleinen Balles - im Baseball. Rücksichtslos verlangt der Vater von dem schwächlichen Jungen das Äußerste an Einsatz. Ganz der Typ des Millerschen Handlungsreisenden, möchte er seinen Sohn zu großer Sportkarriere, auf jene Form von "Tüchtigkeit" hin erziehen, deren Anspruch er selbst nicht gerecht werden konnte. Jimmy schafft schließlich, immer weiter von seinem Vater angefeuert, den Aufstieg in das gefeierte Team der "Red Sox" aus Boston. Dabei ist er im Inneren seiner Sache gänzlich unsicher; und schließlich, nach einem Augenblick besonderer psychischer Belastung, erleidet er einen völligen Zusammenbruch. In der psychiatrischen Klinik enthüllen sich die eigentlichen Wurzeln sportlichen Misserfolgs: Nicht die unmenschlichen Methoden des Trainings, die erbarmungslose Konkurrenz unter den Nachwuchsspielern sind am Versagen Jimmys schuld, sondern ein unbewältigter Vaterkomplex. In ausdauernden psychotherapeutischen Sitzungen macht Dr. Brown (Adam Williams), ein "weiser" Arzt, dem Jungen klar, dass er nicht nur seinem Vater, sondern vor allem sich selbst Rechenschaft schulde. Womit der Weg zu einem neuen Vater-Sohn-Verhältnis und - so meint jedenfalls der Film - auch zur erfolgreichen Fortsetzung von Jimmys sportlicher Karriere geebnet wäre.

Diese Inhaltsbeschreibung zeigt sehr deutlich, welche Funktionen der Psychiatrie zugeschrieben werden: das Individuum zu stabilisieren, die bestehenden Verhältnisse aber, die es krank gemacht haben, nicht zu berühren. *FEAR STRIKES OUT* ist ambivalent; er bietet zwar einerseits nur eine auf das Individuum beschränkte Erklärung seines Zusammenbruchs an und läßt das Erfolgs- und Leistungsprinzip des Berufsbaseball in unangetasteter Geltung, ist - in der Art der Darstellung - andererseits aber bereits eine Vorform der sozialkritischen "Psycho-Filme" der siebziger Jahre. Ulrich Gregor schrieb über *FEAR STRIKES OUT*: "Die Fragwürdigkeit einer solchen individuellen 'Lösung', die die erniedrigenden und aushöhlenden Wirkungen des kommerzialisierten Sportbetriebes einem unausgeglichene Privatleben zuschreibt, liegt auf der Hand. Dennoch kommt hier, wenn auch nur am Rande, so doch immerhin genau zur Sprache und ins Bild, was für die Unverbindlichkeit der Fabel entschädigen mag: Die rücksichtslose Härte des Selektionskampfes, das grausame Ausgeliefertsein des Prominenten an sein Publikum, die ständige Gefährdung seiner Reputation und damit seiner Existenz: all das wird in einzelnen Momenten beunruhigend deutlich. Regie und Kamera vollbringen Ausgezeichnetes in der Beschreibung des kleinbürgerlichen Milieus, in der pointierten Wiedergabe jener Umgebung unausgelüfteter Hinterhöfe, morscher Holzveranden und häßlicher Interieurs, über welche der Erfolgsmythos wie ein dichter Nebel lagert" (*Filmkritik* 2, 1958: 89).

Ähnlich wie *THE THREE FACES OF EVE* geht auch *FEAR STRIKES OUT* auf einen wirklichen Fall zurück. Dass ausgerechnet in der ersten Zeit, als psychoanalytische Therapien zum Gegenstand von Filmen wurden, Realgeschichten benutzt wurden, liegt vielleicht daran, dass man den sympathischen Psychiater in wahren Geschichten für das Publikum besser akzeptierbar machen konnte. Schon bald aber finden sich auch in fiktiven Geschichten Psychotherapeuten, die erfolgreich ihren Patienten - bzw. meistens Patientinnen - helfen können. Diese Filme zeigen den Psychiater als mitleidig, freundlich, professionell und vor allem effektiv-kompetent. In einer Welt, die selbst absurd, skurril, widersinnig und grausam ist, kann auf den Therapeuten nicht mehr verzichtet werden. Ein Beispiel für dieses Motiv ist *SUDDENLY LAST SUMMER* (USA

1959, Joseph L. Mankiewicz). Der Held des Films ist tot: Es ist Sebastian, jung, Dichter, homosexuell, aus bester (Südstaaten-)Familie. Er kam auf einer Spanienreise ums Leben, auf eine Art, die seiner Begleiterin und Cousine Catherine (Elizabeth Taylor) einen derartigen Schock versetzte, dass sie seither geistesgestört ist. Die Begleitumstände des tödlichen Unfalls bleiben dunkel; Catherine erinnert sich nur vage irgendwelcher unheimlichen Vorgänge. Sebastians Mutter, Mrs. Venable (Katharine Hepburn), ist offenbar weniger an der Aufklärung der Umstände des Todes ihres Sohnes interessiert als vielmehr daran, ihre Nichte operieren zu lassen, wodurch sie von den skandalösen "Zwangsvorstellungen" befreit werden soll. Eine hypnotische Behandlung bringt indessen die Wahrheit ans Licht: Sebastian ist von einer Bande spanischer Jungen, mit denen er sich zuvor umgeben und die er mit Geschenken verwöhnt hatte, buchstäblich bei lebendigem Leibe zerfetzt worden. Catherine ist wie von einem Alpdruck befreit; Sebastians Mutter allerdings bricht zusammen und wird von dem Psychiater Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift) weggebracht. Die Parteinahme des Therapeuten kam, nebenbei bemerkt, hauptsächlich dadurch zustande, dass er sich in Catherine, seine Patientin, verliebte.

Auch THE CABINET OF CALIGARI (USA 1961, Roger Kay), ein Remake des deutschen Stummfilm-Klassikers, gehört in diesen Kontext: Jane (Glynis Johns), eine junge Frau, fährt mit ihrem Sportwagen in Urlaub, gerät jedoch infolge einer Reifenpanne in das einsame Haus des Dr. Caligari (Dan O'Herlihy). Dort hält man sie gefangen, und mit bewährten Mitteln wird ihr das Gruseln beigebracht. Aber Jane ist eine aufgeklärte Amerikanerin, sie nimmt den Kampf gegen Caligari auf, zu guter Letzt sogar mit den Mitteln ihres Körpers (sie meint gemerkt zu haben, dass Caligari impotent ist). Schließlich erleidet sie aber einen Schock, der filmisch ähnlich expressionistisch wie die Vorlage inszeniert ist: Jane stürzt durch eine endlose Folge bemalter, verzerrter Schächte. Der Schock stellt sich als Heilung auf Grund einer "chemophysikalischen Schocktherapie" heraus; das Haus des Dr. Caligari ist eine harmlose Anstalt für psychisch Kranke, die die nunmehr geheilte Jane verlassen darf. Auch hier bleibt am Schluß der Psychiater als integrale Figur zurück; dass er als Böser aufgefaßt worden war, ist die Vision eines kranken Gehirns. Weitere Filme, die in dieser Zeit den Helfer-Therapeuten präsentieren, sind SPLENDOR IN THE GRASS (USA 1961, Elia Kazan), THE MARK (Großbritannien 1960, Guy Green), DAVID AND LISA (USA 1962, Frank Perry), PRESSURE POINT (USA 1962, Hubert Cornfield), FREUD - THE SECRET PASSION (USA 1962, John Huston), und PSYCHO.

John Hustons FREUD - THE SECRET PASSION ist ein erster Vorstoß in Bereiche der Darstellung menschlicher Sexualität. Sicherlich hätte dieser Film zehn oder auch nur fünf Jahre früher nicht gemacht werden können - er wäre der Schere der Zensoren zum "Opfer gefallen. FREUD steht am Beginn der "sexuellen Revolution". Die Popularisierung der Freudschen Hypothesen über die Natur der menschlichen Sexualität steht dabei im Kontext der allgemeinen Liberalisierung der Zensur hinsichtlich sexueller und erotischer Szenen im Film. Andererseits erschließt sich hier ein großer Markt, mit Sex läßt sich Geld verdienen. Bei der Eroberung dieses Marktes gegen die wachen Augen der Zensur und das Mißtrauen der Mittelschicht leistet wiederum der Psychiater entscheidende Hilfe.

Noch vor FREUD lief in den amerikanischen und europäischen Kinos THE CHAPMAN REPORT (USA 1961, George Cukor) an - der erste "Report" in einer endlosen Zahl der Quasi-Reportagen über das Liebesleben verschiedener Bevölkerungsgruppen, in verschiedenen Landstrichen etc. THE CHAPMAN REPORT ist vorgeblich eine Kritik an der Seelenlosigkeit sexualpsychologischer Untersuchungen Kinseyscher Prägung, letztlich aber doch nur die offenherzige Darbietung von vier Fällen - von der trunksüchtigen Nymphomanein (Claire Bloom) über die intellektuelle Frigide (Jane Fonda) und die Kalenderehe (Glynis Johns) bis zur Tor-schlußpanik einer ehemüden Endvierzigerin (Shelley Winters). Die Frigide erweist sich am Ende als heilbar mittels Liebe, was den Autoren von THE CHAPMAN REPORT zur Widerlegung Kinseys genügt.

Sicherlich fand die Etablierung des neuen Images des Psychiaters im Hollywood-Film zwischen 1957 und 1962 vor allem unter kommerziellen Gesichtspunkten statt. Zwar steht außer Zweifel, dass es sich hier tatsächlich um ein neues Image handelt, doch legt der kommerzielle Rahmen es nahe, einige Trivialisierungen vorzunehmen. Das Sensationelle ist wichtiger als die psychologisch-psychoanalytische Schlüssigkeit. Ein Vergleich zwischen der ersten und der zweiten Version des CALIGARI-Stoffes (Deutschland 1919/20; USA 1962) verdeutlicht dies. Lo Duca schrieb dazu in seiner berühmten Studie "Die Erotik im Film": "Das Verhalten der Hauptperson - Psychiater bei Tage, Hypnotiseur bei Nacht - bietet der Psychologie, der Psychiatrie und der Psychoanalyse sehr interessantes Untersuchungsmaterial. Die Bewußtseinsspaltung des Dr. Caligari läßt an einen pathologischen Zustand (Epilepsie oder Hystero-Epilepsie) denken. Aber hätte sich Dr. Caligari in einem epileptischen oder äquivalenten Zustande befunden, hätte er die Verbrechen nicht mit zuvor hypnotisierten Personen begehen können, denn es wäre ihm unmöglich gewesen, eine hypnotische Suggestion in einem Zustand der Verdunkelung der oberen Bewußtseinssphäre auszuüben. Immerhin bleibt die 'Psychose der Größe' als Folge eines Minderwertigkeitskomplexes bemerkenswert. Die Inkohärenz des Verhaltens Dr. Caligaris wird durch seine Megalomanie in Verbindung mit Verfolgungswahn und zwangsläufig aggressiven sadistischen Triebentartungen verständlich. Es ist kein Zufall, daß Kracauer in ihm ein Symbol, einen politischen 'Archetyp' gesehen hat. In der Neuverfilmung von 1962 allerdings würde er vergeblich nach diesem Archetyp gesucht haben. Hier wandte Dr. Caligari bewußt eine psychoanalytische Schocktherapie an und eine sehr sadistische Kur mit Hilfe pornographischer Fotos und des berühmten 'Gruselkabinetts' (Das ist alles, was von dem ersten Film übriggeblieben ist.) Die verschleppte Frau findet ihr Gedächtnis wieder, aber der Film schlägt ins Lächerliche um, obwohl der Regisseur doch ein Doktor der Psychologie ist. Aber über den Sadismus seiner Therapie muß er wohl alles andere vergessen haben, die Narkoanalyse und sogar die Hypnose nach Charcot" (Lo Duca 1970: 35-36).

Ähnliche Ausdünnungen von psychologisch-therapeutisch komplexen Situationen auf das Sensationsträchtige hin finden sich allenthalben. Eine besondere Gruppe von Filmen hat mit der Analyse selbst kaum noch etwas zu tun. Der Psychiater ist in so hohem Maße zum "normalen Inventar" von Hollywood-Geschichten geworden, daß er in alle möglichen anderen Bezüge eingerückt werden kann, die mit seinem Beruf nichts mehr zu tun haben. Insbesondere - weil er an intime Informationen seiner Patienten gelangt - liegt es nahe, seine Funktion als "Informationsträger" für Geschichten zu benutzen: Diese präsentieren den Psychiater als Geheimnisträger, der natürlich dem ständigen Zugriff von Agenten fremder Mächte oder Interessengruppen ausgesetzt ist. Dabei steht immerhin die Integrität und Loyalität des Psychiaters außer Zweifel. In THE PRESIDENT'S ANALYST (USA 1967, Theodore J. Flicker) spielt James Coburn den Psychiater Dr. Sidney Schaefer, der - nach eingehender Prüfung - zum Psychotherapeuten des Präsidenten Präsidenten berufen wird. Schaefer wird verfolgt, er muß fliehen. Nach einigen aufregenden Episoden überzeugt er den russischen Spion Kropotkin, daß dieser eine Analyse brauche, und kehrt gemeinsam mit seinem neuen Patienten nach Washington zurück. Ein anderes Beispiel ist BLINDFOLD (USA 1966, Philip Dunne). Der Psychiater Bartholomew Snow (Rock Hudson) wird vom amerikanischen Geheimdienst beauftragt, den Wissenschaftler Arthur Vincenti (Alejandro Rey), der einen Nervenzusammenbruch hatte, zu heilen. Vincenti ist Geheimnisträger, und man befürchtet, daß er das Opfer einer internationalen Bande werden könnte, die Wissenschaftler entführt und verkauft. Auch in diesem Film gerät der Psychiater in das Netz internationaler Geheimdienstverwicklungen.

### **Das neue Image: Der Psychiater als Handlanger einer repressiven Gesellschaft**

Im Lauf der sechziger Jahre änderten sich die Verhältnisse aber zusehends. Die Psychiatrie und insbesondere die Psychoanalyse wurde zu einer der Institutionen, die dem prüfenden Blick einer immer skeptischeren und unehrerbietigeren Öffentlichkeit ausgesetzt war. Es wurde modisch, Freuds Lehre - bzw. das, was in der Popularisierung davon übriggeblieben war - lächerlich zu machen. Die gleiche Intelligenzija, die zehn Jahre

vorher die Psychotherapie so unkritisch als ein Wundermittel gepriesen hatte, wandte sich nun gegen eine gesellschaftliche Institution, die alles das nicht leisten konnte, was man vorher von ihr erwartet hatte. In dieser Zeit (in gewissem Umfang gilt dies bis heute) entstand nicht nur eine Richtung in der Psychiatrie ("Anti-psychiatrie"), die vom normativen Selbstverständnis der "repressiven" Psychiatrie Abstand nahm und sich als "Kampf gegen Medizinermacht und Etikettierung, Geheimhaltung und Abriegelung der Erfahrung, Zwangseinweisung und sexuelle Repression" begriff, sondern auch eine Reihe von Filmen, die die Tatsache herausstellten, daß die Psychoanalyse keine Probleme lösen könne, die weniger im Individuum als vielmehr in der Struktur der Gesellschaft begründet seien. Konsequenterweise wurden Psychiater als Handlanger einer repressiven Gesellschaft gezeichnet, die die Aufgabe haben, die nichtangepaßten Mitglieder der Gemeinschaft zu unterdrücken oder zu kastrieren.

Eine solche Auffassung der Psychiatrie als repressiver, ja sogar strafender Institution findet sich sowohl in *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* (USA 1975, Milos Forman) wie auch in dessen Vorgänger *A FINE MADNESS* (USA 1966, Irvin Kershner). Jack Nicholson ist in *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* ein Mann mit großem Freiheitsdrang, der als *enfant terrible* in der Klinik ständig die Initiative ergreift und damit die ihm zugedachte Rolle verneint. Dies fordert die Herrschenden der Klinik - die Schwestern und Pfleger - mittelbar dazu auf, ihn stillzustellen, was wiederum den repressiven Charakter der Anstalt deutlich macht. Eine ähnliche Rolle spielte Sean Connery in *A FINE MADNESS*; auch er forderte die entmenslichenden Praktiken der Gesellschaft und ihrer Agenten in der psychiatrischen Gemeinschaft heraus.

Es ist interessant, daß Dean Brooks, ein wirklicher Psychiater, zustimmte, in *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* den Direktor der korrupten psychiatrischen Einrichtung zu spielen. Dr. Brooks' Rolle ist die eines reinen Administrators, der mit den Verhältnissen in der Klinik kaum etwas zu tun hat. Die wahre Herrschaft über das Sanatorium hat die Oberschwester *Ratched* (Louise Fletcher) inne, die die Patienten entmännlicht, um ihre eigenen Phantasien der Omnipotenz erfüllen zu können. Das Gesicht einer Psychiatrie, die zur Nutzlosigkeit heruntergekommen ist, die kein Mitleid mit den Patienten verspürt und schon gar nicht auf deren Seite steht, scheint auf. Wie anders war da noch die Rolle der Psychiater in Alfred Hitchcocks *THE WRONG MAN* (USA 1957); auch dort hatten reale Ärzte die Rollen des Klinikpersonals gespielt.

Auch in einigen Filmen über Frauen zeigt sich eine Psychiatrie, die als Instrument der herrschenden Verhältnisse einzig dazu da zu sein scheint, abweichende Individuen zu brechen und damit anzupassen. *A WOMAN UNDER THE INFLUENCE* (USA 1974, John Cassavetes), *THE BELL JAR* (USA 1978, Larry Peerce) und *LEGACY* (USA 1975, Karen Arthur) sind dem Leben von Frauen gewidmet, die entweder von ihren Therapeuten keine Hilfe erhalten oder die sich erfolgreich dagegen zur Wehr setzen, mithilfe der Therapie in die traditionellen Rollenstereotype der Frau zurückgezwungen zu werden. Ähnliches hatte bereits 1948 Anatole Litvaks *THE SNAKE PIT* behandelt.

Die Gründe für den Niedergang des Ansehens des Psychiaters und der Psychotherapie im Film der sechziger und siebziger Jahre sind sicherlich sehr vielfältig. Neben veränderten politischen Verhältnissen und einem sich verändernden Verständnis von Abweichungen von gesellschaftlichen Normen, die als Normen einer bestimmten Schicht erkannt wurden, spielt hier auch eine sozialphilosophische Entwicklung hinein, wenn man Glen und Krin Gabbard folgen will. War in den fünfziger Jahren die Psychiatrie und insbesondere die Psychoanalyse zu einer Chiffre der Hoffnung geworden, so ist dieses eine letztlich irrationale Grunderwartung, die sie nicht erfüllen kann. Die Gabbards schreiben dazu: "Christopher Lasch hat gezeigt, daß wir in einer narzißtischen Gesellschaft leben, und die Erscheinungsweise der Psychiatrie im Kino spiegelt das Auftreten des kulturellen Narzißismus. Die narzißtischen Objektbeziehungen sind gekennzeichnet durch Idealisierung, gefolgt von Entwertung und narzißtischer Wut, wenn das idealisierte Objekt die Erwartungen und unbefriedigten Wünsche des narzißtischen Individuums nicht erfüllt. Ähnlich haben die Massen die Psychiatrie zu einem öffentlichen Sündenbock gemacht, der zunächst rituell überidealisiert worden war, um dann entwertet

zu werden, sobald seine schmutzigen Füße sichtbar wurden. Der Psychiater bot sich als eine solche Sündenbock-Figur an - weil leicht eine verzerrende Übertragung vorgenommen werden kann: der Psychiater als idealisierte Vaterfigur, die Entschädigung leisten kann für alle Fehler des realen Elternteils. Die Auffassung der Psychiatrie als repressiver Kraft mag tatsächlich eine Verteidigung sein gegenüber der tieferen Befürchtung, sie sei eigentlich depressiv und werde unkontrollierbare instinktive Kräfte entfesseln" (Gabbard/Gabbard 1980: 162).

Zwar gibt es natürlich Ausnahmen - zu ihnen zählen *I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN* (USA 1977, Anthony Page) und *ORDINARY PEOPLE* (USA 1980, Robert Redford) -, doch geht der generelle Trend seit Mitte der sechziger Jahre dahin, in Form von Geschichten zu behaupten, die Psychotherapie funktioniert nicht. Ein interessanter Film über die Rolle des Psychiater-Therapeuten im Leben der gehobenen amerikanischen Mittelschicht ist *THE PRISONER OF SECOND AVENUE* (USA 1974, Melvin Frank). Der Protagonist Mel (Jack Lemmon) ist ein arbeitslos gewordener höherer Angestellter, der infolge der Arbeitslosigkeit in eine schwere Persönlichkeitskrise gerät. Er hat nichts zu tun und kann seine Freizeit nicht sinnvoll füllen; er hat beständig das Gefühl, belächelt und bemitleidet zu werden; als seine Frau Edna (Anne Bancroft) wieder arbeiten geht, um den Lebensstandard der Familie einigermaßen zu sichern, stellen sich schwere Störungen seines Rollenverständnisses ein: Nicht nur kann Mel sich mit seinem Dasein als "Hausmann" nicht anfreunden, er geht sogar so weit, Edna der Untreue zu verdächtigen, weil er die ökonomischen Gründe ihrer Berufsausübung nicht akzeptieren kann, denn sonst müßte er sich selbst als "Versager" begreifen. In diesem Kontext spielt auch sein Psychiater (Ivor Francis) eine Rolle. Denn jetzt, als sich die Krise eingestellt hat, wird klar, daß die Analyse nur eine unnütze Zeitverschwendung ist. Dies geht bis zum offenen Zynismus: Als Edna den immer nervöser werdenden Mel dazu, auffordert, doch wieder zum Psychiater zu gehen, antwortet er, es habe ihn schon sechs Jahre seines Lebens und 23.000 Dollar gekostet - mit anderen Worten: Die Analyse ist zeit- und kostenaufwendig und obendrein ineffektiv; gleichwohl gehört sie scheinbar zu den Pflichten eines Mitglieds der gehobenen Mittelschicht. (Ein Indiz für die Abwehrhaltung des Durchschnittsamerikaners gegenüber dem Therapeuten ist ein Witz, der den Psychiater als komisch-abseitige Figur kennzeichnet, die stets der Gefahr neurotischer Abweichung ausgesetzt ist: Siebzehn Psychiater seien in einem Lift steckengeblieben, zwölf von ihnen hätten danach wegen Hysterie in Behandlung genommen werden müssen.) Schließlich sei noch auf eine Szene aus der Therapie verwiesen: Man sieht in einer Halbnahaufnahme Mels Kopf, der auf einer Couch liegt (in solchen Bildern wäre es eigentlich angemessener, von "der" Couch zu sprechen). Er erzählt gerade einen Traum. Doch mitten in seiner Erzählung rappelt ein Wecker, und eine Stimme sagt aus dem Off: "Genug für heute, Ihre Zeit ist um." Auch diese Szene enthält genügend Indizien dafür, daß die Analyse eine ungeliebte Pflichtveranstaltung ist, die letztlich nicht zur Behandlung oder Heilung akuter Probleme taugt. Ganz im Gegenteil (und dies ist eine der zentralen Aussagen des Films): Die wirklichen Probleme des Alltags und die damit verbundenen psychischen Störungen kann die Analyse nicht lösen oder beseitigen. Nur wenn der Betroffene sich selbst hilft, zu sich selbst findet und in seinem engen sozialen Umfeld, vor allem der Familie, Unterstützung erhält, ist eine Therapie möglich. Zu dieser ist aber der Psychiater nicht nötig. Damit ist die Aufhebung der Psychoanalyse als eines erklärenden und helfenden Instruments vollendet: Zwar ist die Analyse ein fester Bestandteil des Alltagslebens der gehobenen Klassen geworden, doch ist sie zum rituellen Vollzug abgesunken. Auf das wirkliche Leben und die wirklichen Probleme der Menschen hat sie keinen Einfluß mehr.

Auch in *DIE ALPTRAUMFRAU* (BRD 1980, Lothar Lambert) findet sich die Karikatur eines Psychiaters: Bei ihrer Ärztin (Dorothea Moritz) bricht Beate M. (Ulrike S.), die Protagonistin, zusammen, sie weint und zittert. Tabletten helfen ihr nicht mehr. Die Ärztin überweist sie an einen befreundeten Psychiater (Uwe Sänge). Der kann seine neue Patientin nicht leiden, nennt sie eine zwangsneurotische Ziege und sucht selbst Rat und Trost bei der Ärztin. Nach vielen guten Ratschlägen gibt ihm diese die Brust - weil der Psychiater selbst krank ist. Daß er ausgerechnet einen Mutterkomplex zur Schau stellt (er fällt zurück in die Kindersprache, was auch von der Ärztin aufgenommen wird), ist insofern wichtig, als das Bild des Psychiaters früher gerade

auch Eigenschaften und Funktionen umfaßte, die gemeinhin einer "mütterlichen" Beziehung zugeschrieben werden - Vertrauen, Wärme, rückhaltlose Loyalität, Intimität etc. Der gestörte Psychiater kann natürlich eines nicht mehr: helfen. In den Worten der Beate M.: "Sie stecken ja selber bis obenhin voll mit Problemen und wollen andere heilen! Kann mir nur alleine helfen, niemand kann einem helfen."

Hier schließt sich ein Kreis: Der Psychiater fällt zurück in die Rolle des Patienten. Damit ist zugleich das absolute Gegenbild des Typs von Psychiater gezeichnet, wie er am Ende von PSYCHO auftritt.

## **WANDLUNGEN DER SEXUALITÄT oder VON DER VERSCHIEBUNG DER PORNOGRAPHISCHEN GRENZE**

Das ambivalente Verhältnis des Psychiaters zu seiner und seiner Patienten Sexualität durchzieht gleichmäßig alle Wandlungen seiner Rollen in der Geschichte des Films. Der Psychiater ist nicht nur "Fachmann" für alle Probleme der Sexualität, sondern auch selbst sexuelles Wesen. Was nimmt es dann wunder, daß er auch in der Geschichte des erotischen und pornographischen Kinos Funktionen eingenommen hat, daß sein Image als "Wissenschaftler" ausgenutzt wurde, die Darstellung sexueller Vollzüge zu legitimieren, daß er nach dem Niedergang seines Ansehens selbst in ambivalenter Rolle auftritt? Hier soll keine ausführliche Geschichte des erotischen Films und der darin nachweisbaren Psychiaterrollen vorgestellt werden. Im erotischen Kino wiederholt sich der Wandel der Bilder des Psychiaters, der oben anhand anderer Filme dargestellt wurde -das kann vorab behauptet werden. Zwei Detailbereiche liefern dafür einiges Material.

### **Der Psychiater und der Sexfilm**

Je schärfer die Zensurbestimmungen sind, desto größere Vielfalt symbolischer Darstellungen des sexuellen Vollzuges gibt es. Diese These erweist in allen nationalen Filmgeschichten und durch die ganze Geschichte des Films ihre Gültigkeit. Da schäumt Bier aus Gläsern und Flaschen, Brandungswellen donnern auf Klippen, ein Feuerwerk wird abgebrannt. Ein Paar zieht sich in das Schlafwagen-Abteil zurück, und der Zug rast in einen Tunnel hinein. Kurz: Freudianische Symbolik mußte dazu dienen, erotische Inhalte mitzuteilen.

Was sich dann aber in THE CHAPMAN REPORT (USA 1961, George Cukor) und FREUD (USA 1962, John Huston) andeutet, ist ein bedeutsamer Trend in der Behandlung der Psychiatrie im Film der sechziger Jahre - die zunehmend direkter werdende Inszenierung der Sexualität. Ein medizinisch-psychologisch-psychoanalytischer Schutzmantel wurde lange Zeit nach dem Muster des CHAPMAN REPORTs dazu benutzt, an den Grenzen zu rütteln, die der Darstellung sexueller Akte und sexueller Symbole im Film gezogen waren.

Schon in den dreißiger Jahren wurden Sexfilme oft als "Sex-Hygiene-Filme" ausgegeben, in denen ein Arzt im weißen Kittel eine formelle Einleitung sprach. Diese Tradition reicht bis in die späten fünfziger und frühen sechziger Jahre, als der Arzt zunehmend vom Psychiater ersetzt wird. In dieser Zeit fand im kommerziellen Film auch der Übergang von der "soft-core-" zur "hard-core-"Pornographie statt, von der andeutend-verhüllenden zur expliziten Darstellung sexuellen Handelns. Eine naheliegende Möglichkeit, ein gewisses Maß an Seriosität zumindest formal zu wahren, bestand darin, die ganze Handlung so zu präsentieren, als sei sie ein Fall aus der Praxis eines Psychiaters. Damit ist ein Rahmen abgesteckt, der sich von den pseudo-aufklärerischen "Sex-Hygiene-Filmen" der dreißiger Jahre grundlegend unterscheidet, in dem man aber begründeter- und vertretbarerweise Fälle von Nymphomanie, Impotenz, Homosexualität, Vergewaltigung, Sodomie usw. zeigen kann. Damit werden einerseits die gezeigten "Fälle" als abseitige und pathologische Phänomene

gekennzeichnet; das setzt andererseits ein hohes (wenn auch doppeldeutiges) Ansehen von Psychiatrie und Psychoanalyse voraus.

Wie häufig diese neue Rolle des Psychiaters in den sechziger Jahren gewesen ist, zeigt ein Blick in den Katalog des American Film Institute: mehr als ein Drittel der Filme, in denen in dieser Zeit Psychiater aufgetreten sind, sind Sexfilme und pornografische Filme. Schon die Titel sind deutliche Hinweise auf den Charakter dieser Werke (und auch auf die ambivalente Funktion der Psychiater): DR. SEX (USA 1964, anon.), DR. SHRINK (USA 1970, anon.) oder DR. I'M COMING (o.L., o.J., anon.). DR. SEX ist ein Film, der - wie die meisten der Filme, die hier zur Rede stehen - aus mehreren Episoden besteht. Jede Episode bebildert Fälle, die in verschiedenen Kapiteln eines Buches über Sexologie verwendet werden sollen. Die beiden Kollegen, mit denen Dr. Sex sein Projekt durchspricht, heißen bezeichnenderweise Dr. Diaphanus Lovejoy und Dr. Emil Schmutz. Auch THE CHAPMAN REPORT ist episodisch: Ein Schriftsteller und ein auf psychoanalytische Experimente versessener Arzt-Psychiater hören sich die spontanen Bekenntnisse von vier Frauen an, die in einer komfortablen Wohnung in der Nähe von Los Angeles zusammenleben - die eine (Claire Bloom) ist Nymphomanin, eine andere (Jane Fonda) wegen der komplexhaften Fixierung auf ihren Vater frigide, usw.

Historisch weisen viele dieser Filme auf den "Kinsey-Report" über das Sexualverhalten der amerikanischen Männer (1946) bzw. der amerikanischen Frauen (1953) zurück - THE CHAPMAN REPORT sogar im Titel. Kinseys statistische Untersuchungen hatten dazu beigetragen, festverwurzelte Tabus zu erschüttern und neue Haltungen gegenüber der Sexualität vorzubereiten. Spuren dieser Erhebungen finden sich in zahllosen quasidokumentarischen Sexfilmen - Indizien dafür, daß die Entwicklungen des erotischen Kinos auf Veränderungen des Bewußtseins von Sexualität zurückgehen, die außerhalb des Films verursacht wurden.

Natürlich sind im Kontext der sechziger Jahre auch Filme entstanden, denen bis heute mehr Aufmerksamkeit zugewendet werden sollte. Zu ihnen gehört unter anderem Allen Ginsbergs COMING APART (USA 1970): Joe Glazer, ein Psychiater, verläßt das Krankenhaus, in dem er gearbeitet hat, und mietet sich unter falschem Namen ein Apartment. Dort installiert er eine Videokamera, die im folgenden aufzeichnet, was in dem Apartment geschieht: die Besucher, ihre Gespräche, ihre sexuellen Obsessionen und Absonderlichkeiten; sie zeichnet schließlich auch den Zusammenbruch des Protagonisten auf. Der Grundmodus, der in COMING APART die sexuellen Beziehungen der Beteiligten diktiert, ist eine durchgehende Verzweiflung; die Einsamkeit kann im Grunde nicht überwunden werden. Die Sexualität, wie sie in COMING APART vorgeführt wird, führt letztlich in die Psychose oder in den Selbstmord - weil sie selbst schon Ausdruck von Persönlichkeitskrisen ist.

Im Themenbereich der Sexualität findet sich übrigens eine interessante Parallelentwicklung in der Geschichte der Psychiatrie und der Geschichte der Psychiatrie im Film: Die unverhüllte Darstellung sexueller Handlungen im Film setzt sich ungefähr zur gleichen Zeit durch wie die Beschäftigung von Psychiatern mit der Entwicklung von Sexualtherapien zunimmt. Während viele Sexfilme den Psychiater als Element benutzen, verwenden umgekehrt viele reale Psychiater Sexfilme bei der Behandlung sexueller Störungen.

Die Rolle des Psychiaters als Kommentator und Legitimator explizit sexueller Filme bzw. Szenen hat in der Entwicklung des erotischen Films nur kurze Zeit Bestand gehabt. Mit der weltweiten Lockerung der Zensurbestimmungen Ende der sechziger Jahre verschwindet auch der Psychiater wieder aus dem Genre. Die besondere Rolle aber, die er für kurze Zeit eingenommen hat, setzt ein Bild der Psychiatrie und der Psychoanalyse voraus, das die Hinwendung zu den "dunklen Bereichen des menschlichen Lebens" positiv bewertet und unter dem Schutz der Psychiatrie auch für möglich hält. Es ist jenes "komplexe Gefüge von menschlichen Bedürfnissen, Verwirrungen und Ängsten", von dem Franklin Fearing schon 1947 sprach, das sich auch im Sexfilm in der aufklärerischen und entsündigenden Rolle des Psychiaters spiegelt.

## Sexualphantasien

Es ist keineswegs so, daß mit der expliziten Zuwendung zur Sexualität die Sexualität immer als Erscheinungsform von "Gesundheit" und "Natürlichkeit" dargestellt würde. Das ist eine deutsche Variante (z.B. in HELGA, 1967, Erich F. Bender) und wurde sogar vom Gesundheits- und Familienministerium gefördert; daß dabei eher ein Propagandafilm für "Familie" herauskam als eine ernstzunehmende Darstellung von "Sexualität", ist naheliegend.

Schon THE CHAPMAN REPORT belegt, daß Sexualität auch als pathologisches Phänomen in den Bück genommen wurde. Es besteht - trotz der expliziten Darstellungsweise - keine naive Einverständnis mit dem Sex. Die Sexualität ist Anlaß und Angelpunkt von Angst, Unglück, Depression und Selbstmord. Zwei neuere Beispiele zeigen, wie mittels der Einbeziehung erotisch-sexueller Phantasien die Zwiespältigkeit von Sexualität dargestellt wird. Psychiater spielen in beiden Filmen eine Rolle. Helfen können sie nicht mehr, sind vielmehr selbst Opfer erotischer Obsession und Verwirrung.

Die Anfangsszene von Brian de Palmas DRESSED TO KILL (USA 1980) macht den Eindruck großer Entspannung und Ruhe - zunächst; der erste Eindruck wird zunehmend hintertrieben, bis schließlich eine Grundsituation abgezirkelt ist, aus der sich die Geschichte entspinnen kann. Das erste Bild des Films, von Musik untermalt: eine Fahrt durch eine Wohnung, bis in das Badezimmer hinein. Helles Licht, viel Farbe, es dampft, die Atmosphäre von Wärme und Behaglichkeit. Ein Mann steht am Waschbecken und rasiert sich. Eine Frau unter der Dusche beobachtet ihn. Ihre Hand und die Kamera fahren langsam an ihrem Körper hinunter. Sie beginnt, sich zu streicheln. Zwischendurch immer wieder Blicke auf ihn, der Mann ist mit seiner Rasur beschäftigt. Plötzlich legt sich von hinten eine Männerhand auf ihr Gesicht. Der Dampf wird dichter, sie kann nicht schreien - ganz offensichtlich: sie wird vergewaltigt. Schnitt. Im Bett; der Mann vom Waschbecken liegt auf der Frau, macht rhythmische Beischlafbewegungen, sie stöhnt. Ihre offenen, unbeteiligten Augen signalisieren: Sie hat währenddessen jene erste Szene im Bad geträumt. Der Mann rollt sich zur Seite.

Tatsächlich ist diese Frau, Kate Miller (Angie Dickinson), in psychoanalytischer Behandlung - wegen erotischer Wahnvorstellungen. In der Dramaturgie der Anfangsszene ist bereits viel darüber zum Ausdruck gebracht: Die Selbstbezogenheit dieser Berührung in Gegenwart des Mannes, der Übergang zur Masturbation - ein sexueller Vollzug, aus dem der Mann ausgeschlossen ist (räumlich nahe, hat er keinen Anteil an der Lust der Frau). Dennoch muß natürlich ein intim-familiäres Verhältnis zwischen den beiden bestehen - wie kämen sie sonst in das gleiche Badezimmer? Dann wird die Distanz zwischen den beiden noch größer, eine schier unmögliche Vergewaltigung: Das Phantasmatische der Situation wird deutlich. Im nächsten Schritt wird das Imaginative daran aber wieder aufgehoben, indem es sich als Tagtraum erweist: der Traum einer Frau, die im Beischlaf einen anderen Beischlaf phantasiert. Anzeichen einer sexuellen Unruhe, die für krank gelten kann, ein sexueller Vollzug, der nur noch im Imaginären, im Traum, seine Befriedigung und Erfüllung finden kann. Und auch dort ist er schon mit Gewalt gegen den Träumenden gefüllt. Lust und Angst sind eine verborgene Symbiose eingegangen.

Ein anderes Beispiel für die Nutzung von Sexualphantasien zur Kennzeichnung der psychischen Verfaßtheit einer Person ist Lothar Lamberts DIE ALPTRAUMFRAU (BRD 1980). Die Dramaturgie des Films beruht auf dem Wechsel von realen Szenen und Traumsequenzen. Das Wechselverhältnis zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen besteht darin, daß in den Träumen Realerfahrungen gespiegelt, verarbeitet oder Gegen-erfahrungen imaginiert werden. Die Wirklichkeit der Beate M. (Ulrike S.) ist denkbar deprimierend, angstauslösend und leer. In der ersten Ehe war sie mit einem Schläger verheiratet, der zweite Mann ist fernseh-süchtig und beachtet sie kaum; von den beiden Kindern geht eine ständige latente Bedrohung aus; daß die Protagonistin schielt, wirkt als ein körperlicher Makel auf ihr Selbstbewußtsein zurück; ärztliche oder psychiatrische Behandlungen nützen nichts, Medikamente schieben den Zusammenbruch nur hinaus. Angesichts



dieser Wirklichkeit schafft sich Beate M. in sexuellen Träumen und in Masturbationsphantasien imaginäre Befriedigungen, die aber letztlich keinen Ausweg aus einer ausweglosen Situation eröffnen können: Auch in die Träume wandert die Angst hinein, die Sexualität, die in den Träumen ausgelebt wird, wird bedrohlich, Lust durchsetzt sich mit Gewalt. Am Beispiel: Ein Urlaub in der Türkei ist für Beate ein intensives Erlebnis gewesen, das in ihren Tagträumen immer wieder zitiert wird; in der Fremde sind alle ihre Makel ohne Belang, hier steht sie als "Vamp" im Mittelpunkt. Schließlich aber "kippt" auch dieser Rahmen. In einer Vergewaltigungsphantasie wird sie von einem Mann bedroht, der in der einen Hand ein Messer, in der anderen sein erigiertes Glied hält; auch der Phallus wird zum bedrohlich-unmenschlichen Gegenstand; wovon die eigentliche Bedrohung ausgeht, bleibt offen.

Das dramaturgische Mittel der Alternation und der Vermischung von Real- und Traumszenen schafft einen Einblick in die Art und Weise, wie Beate M. in eine schwere Persönlichkeitskrise gerät. Der Verlust der Fähigkeit, zwischen Realität und Phantasie zu unterscheiden, ist ein Hinweis auf eine psychische Entwicklung: Indem nämlich die Fähigkeit ihrer Phantasien, ihr imaginäre Befriedigungen zu schaffen und sie damit psychisch zu entlasten, zusammenbricht, bricht zugleich ihre nur schwach stabilisierte Persönlichkeit zusammen, es muß zu einer Katastrophe kommen. Nicht nur das komplizierte Wechselverhältnis von Realerfahrung und traumatischer Verarbeitung kann so inszeniert und durchsichtig gemacht werden - es wird auch ein dynamischer Mechanismus offengelegt, der schließlich in die Krise mündet.

### **"MAD SCIENTISTS" oder VON DER AMBIVALENZ DES WISSENSCHAFTLERS**

Martin Osterland veröffentlichte 1968 eine Untersuchung über "Wissenschaftler und Wissenschaft im Film" der Jahre 1949 bis 1964. Er erwähnt zunächst einige Kriminalfilme, in denen "mad scientists", "verrückte Wissenschaftler", auftreten (OBSESSION, Großbritannien 1949, Edward Dmytryk; CIRCUS OF HORRORS, Großbritannien 1960, Sidney Hayers; MAN IN THE ATTIC, USA 1953, Hugo Fregonese; MACABRE, USA 1958, William Castle). Doch sind Kriminalfilme nur eine periphere Variante, in denen dieser "Berufstypus" realisiert wird. Osterland schreibt dazu: "Es kündigt sich in diesen Kriminalfilmen ein Typ des Wissenschaftlers an, der dann im Science-Fiction/Horror-Film, von dessen Hauptfiguren 56,3 % Wissenschaftler sind, bei weitem überwiegt: der wahnsinnige oder der unverantwortliche Wissenschaftler. Mit 46 % von allen Wissenschaftlerfiguren macht er einen erstaunlichen Anteil aus" (Osterland 1970: 124; 1968: 59). Nochmals: Fast die Hälfte aller Wissenschaftler im Film ist verrückt! Der wahnsinnig werdende Wissenschaftler scheint zwar ein Genrespezifikum zu sein, was aber wesentlich damit zusammenhängt, daß "Wissenschaft" und Konzeptionen von "Wissenschaft" (wie das Konzept "Gefahr von Wissenschaft/Technik") gerade in den genannten Genres thematisch im Zentrum stehen.

Der Wahnsinn des Wissenschaftlers dient als ein Indiz für die verborgene, undurchschaubare Gewalt der Forschung: Science-Fiction- und Horrorfilme der genannten Art basieren auf einer verborgenen Technik – bzw. Wissenschaftsfurcht oder -feindlichkeit. Wissenschaftliche Forschung, die sich entgegen der Intention der Forscher in eine gesellschaftliche Gefahr verwandelt oder sogar die ganze Welt gefährdet, ist das Grundmotiv. Diese Forschung wird im Film - entgegen der Praxis der realen Großforschung - fast ausschließlich von einzelnen Wissenschaftlern betrieben. Deren Motive sind durchaus unterschiedlich, es müssen nicht unbedingt verbrecherische Impulse sein, die die Gefahr herstellen: Der ehrenwerte, aber diskriminierte Einzelgänger, der eine Forschung zum Nutzen der Menschheit durchführen will, tritt genauso auf wie der Wissenschaftler, der durch seine Forschungen Instrumente entwickeln will, um die Weltherrschaft zu erreichen. Ärzte und Psychiater (Beispiele: DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, Deutschland 1932, Fritz Lang; DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE, BRD 1960, Fritz Lang; die FU-MANCHU-Filme aus den 1930er und

1960er Jahren) tauchen hier ebenso auf wie Atomphysiker (KING OF THE ROCKET MEN, USA 1949, Fred C. Brannon; THE CRIMSON GHOST, USA 1946, William Whitney und Fred C. Brannon) oder ungenau als Genetiker/Chemiker/Chirurgen gekennzeichnete besessene Wissenschaftler (ISLAND OF LOST SOULS, USA 1933, Erle C. Kenton; THE ISLAND OF DR. MOREAU, USA 1977, Don Taylor).

Geisteskrankheit (in sehr weitem Sinn, ohne irgendeine erkennbare klare Symptomatologie) dient in fast allen diesen Filmen dazu, die verborgene "Gefährlichkeit" von "Wissenschaft" erzählbar zu machen; die Krankheit der Wissenschaftler wird funktionalisiert zur Kennzeichnung der Wissenschaft selbst. Es findet eine Umkehrung des Rationalitätsanspruches der Wissenschaft statt: Weil gerade die moderne Wissenschaft Kräfte erforscht, die die Konsistenz des Universums (Atomphysik), der Person (transplantative Chirurgie) oder der biologischen Gesetzmäßigkeiten (Gentechnik) herstellen, liegt es nahe, sich die Auswirkungen auszumalen, wenn neue Erkenntnisse über diese geheimnisvollen Gegenstände in die falschen Hände geraten. Irrationalität stellt sich ein, weil die Loyalität von Wissenschaft und Wissenschaftlern in Frage gestellt ist. Weil der Wissenschaftler "irre" oder "besessen" ist, überschreitet er möglicherweise die Verantwortung und die Verantwortlichkeit des Wissenschaftlers der Gesellschaft oder der Menschheit gegenüber. Weil er "geisteskrank" ist, ist er nicht mehr zurechnungsfähig und berechenbar, sondern unkalkulierbar und auf eine vorrationale Weise "böse", eine Gefahr für alle. In diesem Punkt unterscheiden sich die geistesgestörten Mörder kaum von den wahnsinnigen Wissenschaftlern, dieser Katalog von Eigenschaften kommt beiden zu. Auch die Isolation und die Besessenheit zeichnen beide aus. Umgekehrt geschlossen, sind dies die Merkmale der "Geisteskrankheit".

Der irrsinnige Wissenschaftler kann unter Umständen nicht nur durch seinen psychischen Zustand, sondern durch eine Vielzahl von Eigenschaften, Meinungen, Gruppenzugehörigkeiten, Motiven usw. gekennzeichnet werden. Es können also kumulativ psychischer Zustand, soziale Rolle, ideologische Anschauungen usw. in Zusammenhang gebracht werden. Diese diversen Kennzeichnungen sind aber nicht unabhängig voneinander, sondern erhellen, bedingen, ergänzen sich wechselseitig. In RED PLANET MARS (USA 1952, Harry Horner) steht dem unschuldig-guten Wissenschaftler (Peter Graves) ein anderer (Herbert Berghof) entgegen, der nicht nur eine Mischung aus Nazi und Kommunist ist (man bedenke, wie erschreckend eine solche Figur zur Zeit des Kalten Krieges gewesen sein muß), sondern der zudem noch als Alkoholiker gezeichnet wird. Wer würde nicht auf einen Zusammenhang schließen? Könnte, umgekehrt, der "gute" Wissenschaftler Alkoholiker sein? Oder ist nicht das Prädikat "Trinker" so eng mit Merkmalen wie "Haltlosigkeit", "Unzurechnungsfähigkeit", "Schwäche", "Willenlosigkeit" und ähnlichem verknüpft, daß Alkoholismus in Kontexten der genannten Art eigentlich immer nur zur negativen Kennzeichnung von Personen mit so hoher Verantwortung verwendet werden kann?

Viele der Gegenstände, mit denen Wissenschaftler umgehen, werden in den uns interessierenden Filmen in ein mystisches Licht getaucht. Insbesondere das Wissen um Verfahren, mit denen in den Kern der Persönlichkeit eingegriffen wird, wird oft als gefährbringende Kenntnis herausgestellt. Hier schließt sich ein Kreis: Was den "naiven" Zuschauer von vornherein ängstigt oder ängstigen kann, sind genau die Determinanten, mit denen er alltagstheoretisch solche zentralen Kategorien der Lebenswelt wie "Person", "Individualität" usw. faßt. Besondere alltagsmythologische Eigenschaften haben die Körperteile, von diesen wiederum insbesondere das Gehirn. Dem Gehirn werden die gleichen "Prägungen" zugeschrieben wie dem vollständigen körperlich-seelischen Individuum. In gewisser Weise wird das Gehirn als Träger und Speicher aller Merkmale der Individualität aufgefaßt, es ist die Zentrale und die Essenz der Person. Und es hat ein Eigenleben, ein eigenes Gedächtnis. Wenn, wie in FRANKENSTEIN (USA 1931, James Whale), einem ansonsten unbelasteten Körper das Gehirn eines Kriminellen eingepflanzt wird, wird auch die chirurgisch synthetisierte Person (Boris Karloff) kriminell sein. Dies kann im übrigen auch für andere Körperteile ausgenutzt werden: In OR-LACS HÄNDE (Deutschland 1924, Robert Wiene) erhält ein bedeutender Komponist (Conrad Veidt) Mörderhände transplantiert, als seine eigenen bei einem Unglück zerquetscht werden (den weiteren Gang der

Handlung können wir uns sparen, er ist auszurechnen). Als tieferes Motiv hinter dieser mystischen und partiell animistischen Auffassung von Organen und hinter der irrationalen Angst vor dem wahnsinnigen Wissenschaftler ist (ohne daß wir dies hier näher ausführen wollten) eine elementare Strategie zu erkennen, mit der durch Alltagstheorien der Zusammenhang und die Kontinuität der Lebenswelt bewahrt wird: Jede Kenntnis über die inneren Zusammenhänge und über grundlegende Kategorien der Lebenswelt ist potentiell eine Gefahr für deren Bestand. Auch der Wahnsinn gefährdet den Zusammenhang der Lebenswelt. Dies ist ein wichtiger Grund, warum Wahnsinn und Wissenschaft so oft zusammentreten und - vor allem in Science-Fiction-Filmen - ein kompliziertes Gefüge bilden: Der Wissenschaftler ist aus Berufsgründen mit elementaren Grundpfeilern der "Welt" beschäftigt, er erlangt Kenntnisse, die die "Welt" aus den Angeln heben könnten; und er ist wahnsinnig, hat also den Rahmen der gesicherten Alltagswirklichkeit auch als Individuum überschritten. Er muß gefährlich werden. Tatsächlich ist uns kein einziger Film bekannt, der einen Wissenschaftler vorführt, der zum einen Grundlagenforschung in den genannten Bereichen Genetik, Atomphysik und Medizin betreibt und der andererseits nicht psychisch krank ist.

In der Umkehrung ist der Wahnsinn des Wissenschaftlers eine Antwort auf eine Wirklichkeit, die er selbst verantwortlich mit hergestellt hat, die ihm aber außer Kontrolle geraten ist. Der Physiker (Gene Evans) aus *SHOCK CORRIDOR* (USA 1963, Samuel Füller), der an der Entwicklung der H-Bombe mitgewirkt hatte und später zum "Kind" wurde, gibt in einem lichten Moment Spuren der moralischen Qualen preis, die seine Krise ausgelöst hatten: "Wir sind zu intelligent in der Kunst des Tötens geworden. (...) Wir leben in der Zeit einer großen, schicksalhaften Krise (...). Die ganze Welt lebt in Mißtrauen, Angst und Vorurteil, und ich habe die Möglichkeit geschaffen, alles Leben auszulöschen. (...) Ich bin soweit gekommen, meinen eigenen Geist zu bekämpfen, weil meine Träume auf den Schlachtfeldern zerstört worden sind" (Avallone 1967: 109-110). Nicht megalomane Motive verursachen hier die psychische Krise des Wissenschaftlers, sondern die Konsequenzen seiner Arbeit selbst wirken auf ihn zurück. Der Wissenschaftler ist in dieser Umkehrung nicht mehr der Täter einer wahnsinnigen Gefährdung der Welt, sondern das Opfer der Wissenschaft im Kontext einer bestimmten Gesellschaftsformation.

Denkbar ist auch der romantische "mad scientist", der sein technisches Wissen auf Grund einer amour fou einsetzt. In *THE RAVEN* (USA 1935, Louis Friedlander) spielt Bela Lugosi den Gehirnspezialisten Dr. Richard Vollin, der alles, was ihn quält und frustriert, "aus sich herausreißt" - indem er es vernichtet. Richter Thatcher (Samuel S. Hinds), den Vater der geliebten Jean (Irene Ware), der ihn für "verrückt" hält, läßt er durch Bateman (Boris Karloff), ein dienstbar-abhängiges Monstrum, unter das bekannte Poesche "Todespendel" legen; Jean und ihr Verlobter Jerry (Lester Matthews) kommen in ein Zimmer mit "lebenden Wänden", in dem sie zerdrückt werden sollen. Nur die Selbstaufopferung Batemans kann die Gefangenen erretten. Auch Professor Genessier (Pierre Brasseur), der Arzt in *LES YEUX SANS VISAGE* (Frankreich/Italien 1960, Georges Franju), handelt aus romantischen Motiven - ein Vater, der aus Liebe zu seiner Tochter in unverantwortlicher Weise mit seinen wissenschaftlichen Fertigkeiten und Kenntnissen umgeht. Christiane (Edith Scob), ein junges Mädchen, hat bei einem Autounfall schreckliche Gesichtsverletzungen erlitten. Der Vater will mit Hauttransplantationen ihr Gesicht wiederherstellen. Dazu läßt er durch seine Assistentin Louise (Alida Valli) junge Mädchen im Quartier Latin einfangen, die dann bei der Operation meist ihr Leben verlieren. Schließlich muß die Tochter selbst den Machenschaften Professor Genessiers ein Ende setzen.

Die Gratwanderung zwischen kontrollierter ("kühler") Rationalität und unkontrollierter ("heißer") Irrationalität ist für die Charakterisierung von Film-Wissenschaftlern auch dann von zentraler Bedeutung, wenn sie nicht explizit als "mad scientists" gekennzeichnet sind. Im Zentrum von Geschichten wird die ambivalente Gefühlslage des Wissenschaftlers insbesondere dann immer wieder zum Motor der Geschehnisse, wenn er sich verliebt. Konflikte, Risiko und - unter Umständen - Katastrophe sind dann vorprogrammiert. Man stelle sich das vor: Vom Wissenschaftler wird erwartet - und dies gilt sowohl für die Erwartungen, die von anderen auf ihn gerichtet sind, als auch für sein vorgeführtes Selbstverständnis -, daß er kalt ist, seine Gefühle kon-

trolliert, Vorurteile und gefühlsbetonte Einstellungen hinsichtlich seines wissenschaftlichen Gegenstandes negiert und ausschaltet. Er ist isoliert und einsam, nur dem Gedanklichen gewidmet. Und oft ist er von seiner Wissenschaft besessen, das befähigt ihn zu Höchstleistungen; das Ausüben seines Berufes hat etwas Kultisches an sich - ein erster Hinweis auf einen Rest an irrationaler Kraft, der in ihm ist. Nun tritt "das Mädchen" auf, die Lage ändert sich: Der vom Alltäglichen und vom normalen Leben abgeschnittene Kopfmensch verliebt sich. Ein Mensch mit einem großen Potential an Irrationalität geht also eine Gefühlsbindung ein, die er in seiner alltäglichen Praxis ablehnt (und ablehnen muß). Darum hat er keine Erfahrungen im Eingehen emotionaler Bindungen, er beherrscht das Spiel von Attraktion und Zurückweisung nicht, leicht kann er zuviel erwarten. Das macht ihn bedrohlich. Andererseits heischt die Figur des verliebten Wissenschaftlers Sympathie und unter Umständen Mitleid, denn oft ist es absehbar, daß die Liebesgeschichte schiefgehen muß. Peter Lorre spielt in dem von ihm auch inszenierten Film DER VERLORENE (BRD 1951) den Chemiker Dr. Karl Rothe, der in der Zeit des Dritten Reiches im Affekt seine Freundin Inge (Renate Mannhardt) tötet, weitere Frauen umbringt. Als Spezialist und als Geheimnisträger wird er von der Gestapo gedeckt. Hochnervös, ständig mit einer Zigarette im Mund, ist er kühl und freundlich, im Beruf souverän und distanziert. Nur dann, wenn er Frauen tötet, zeigt er Emotionalität: Indem er die Frauen umbringt, fügt er sich selbst immer wieder den Schmerz zu, den die erste ihm zugefügt hatte. Seine Hilflosigkeit, sein Leiden und die Schuld, in die er sich immer weiter verstrickt - all dies sind Momente, die ihn zu einer ambivalenten Gestalt machen (auch wenn sich schließlich herausstellt, daß er nicht der einzige Schuldige ist, sondern daß andere ihn in diese Geschichte hineingetrieben haben, um ihn so besser kontrollieren zu können).

Die Unfähigkeit, sich im Alltag zurechtzufinden, für ihr Essen zu sorgen, einzukaufen, die Aufmerksamkeit von Frauen zu erregen usw., ist eine andere Facette des Bildes des Wissenschaftlers im Film (schlagwortartig unter "der zerstreute Professor", "Wissenschaftstrottel" oder ähnlich zusammengefaßt). Auch diese sympathischen Vertreter ihrer Profession sind durchweg Sonderlinge, Außenseiter und Einzelgänger. Cary Grant als Anthropologe in BRINGING UP BABY (USA 1938, Howard Hawks), aber auch als Chemiker in MONKEY BUSINESS (USA 1952, Howard Hawks), ist jeweils ein hochbegabter Wissenschaftler, der zu alltäglichen Verrichtungen nicht in der Lage ist. Das nimmt in früheren Film - eine junge Frau (Katherine Hepburn) in die Hand, die er auf abenteuerliche Weise kennenlernt. Die Beziehung schwankt zwischen Mütterlichkeit und Erotik. Der skurrile Eindruck, den Grant hervorruft, wird durch sein Alter unterstrichen, denn "normalerweise" sind die zertreuten Professoren alte Herren mit Bärten. Auch sie sind meistens wunderlich und seltsam, aber wenn man ihnen eine Aufgabe stellt und sie akzeptieren das, können sie auch rational, konzentriert und logisch sein.

Aus diesem Kontrast der Unfähigkeit, Alltagssituationen "normal" zu durchstehen, und der großen Klarheit, mit der sie mit wissenschaftlichem Interesse Problemen zugewendet sind, leben viele der Wissenschaftler-Figuren im Horrorfilm (Jack MacGowran als Professor Abronsius in THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS, Großbritannien 1967, Roman Polanski, mag als ein Beleg für viele stehen). In gewisser Weise ergänzen sich der Vampir und der zerstreute Professor aufs beste: Dracula ist ein starker nichtalltäglicher Gegner, und der Professor muß, wenn er Dracula wirksam bekämpfen will, stark sein, kreativ, er muß Durchhaltevermögen und Mut besitzen - alles das Eigenschaften, die die "normalen" Bürger nicht aufbringen. Zugleich ist dies die Kehrseite des bösen Wissenschaftlers: Denn der hilflos scheinende, vertrottelte alte Mann zeigt im Kampfvertrottelte alte Mann zeigt im Kampf gegen Dracula (oder eine andere geheimnisvolle Macht) plötzlich seine Kraft und seine Gefährlichkeit. Der Unterschied zum "mad scientist" ist: Der Gegner Draculas kontrolliert seine Kraft, er ist seinem Triebleben und seinen unbewußten Wünschen nicht ausgeliefert. Aber nichtalltägliche Fähigkeiten und Eigenschaften, die - möglicherweise - gefährlich werden könnten, hat auch er.

## VORGESETZTE, KÖNIGE UND POLITIKER

Die zentrale Diffamierungsstrategie von Propagandafilmen besteht darin, die gegnerischen Standpunkte bzw. die Gegner selbst zu irrationalisieren (und meist auch zu kriminalisieren) - damit wird die eigene Position als die legitime und die rationale herausgestellt. Ein besonders effektives und erfolgreiches Mittel, mit dem man diesen Effekt bewirken kann, ist die Darstellung gegnerischer Politiker oder anderer Führerfiguren als "verrückt", "größenwahnsinnig", "unzurechenbar" usw.

Gerade hohe Politiker als "mad politicians" zu zeigen, hat historisch dann eine besondere Funktion, wenn Vergangenheiten "bewältigt" werden sollen. Folke Isaksson und Leif Furhammar haben dies z. B. für die Phase der bundesdeutschen Restauration in den fünfziger Jahren kurz angedeutet: "Nach der Vollendung des deutschen Wunders Mitte der fünfziger Jahre fing der westdeutsche Film an, sich Motiven aus der Nazizeit immer engagierter zu widmen: Es waren keine Rückblicke auf kritische Selbstuntersuchung, sondern eine Art ehrenrettende Geschichtsschreibung, wo man das angenehme Gefühl untermauerte, daß alle Deutschen eigentlich gute Antinazisten gewesen sind; daß die Last der Schuld für die Naziverbrechen nur einer kleinen Gruppe von jetzt unschädlich gemachten Psychopathen in hoher Stellung oblag; daß militante Berufsehre (!) und gewöhnliche bürgerliche Anständigkeit nichts mit Politik zu tun hat (!)" (Isaksson/Furhammar 1974: 394). Die Autoren erwähnen in diesem Kontext Alfred Weidenmanns Ehrenrettung des nazistischen Spionagechefs Canaris (CANARIS, BRD 1954), Helmut Käutners Film DES TEUFELS GENERAL (BRD 1954) über den Fliegergeneral Udet, G.W. Pabsts Versuch, mit seinem Film ES GESCHAH AM 20. JULI (BRD 1955) sich mit dem Widerstand gegen das Naziregime zu beschäftigen, und Paul Mays 08/15-Serie (08/15, BRD 1954; 08/15 - 2. TEIL, BRD 1955; 08/15 IN DER HEIMAT, BRD 1956). Alle diese Filme, fahren die Autoren fort, "schenkten ihrem deutschen Publikum doppelwirkende Rationalisierung von moralischem (!) und militärischem Inhalt. Sie spielen sich fast nur in militärischen Kreisen und in der Endphase des Krieges ab, und sie vermitteln den Eindruck, daß die deutschen Soldaten - und besonders die deutschen Offiziere - alle ehrenhafte Männer in doppeltem Sinne waren: unschuldig an den Untaten, aber auch unschuldig an dem verhängnisvollen Ausgang des Krieges. Nur Hitler und die anderen hohen Verrückten haben den Krieg für Deutschland verloren" (ebd.). Dieses rationalisierende und entlastende Muster hat ja bis heute gewisse Gültigkeit.

Im Bild des wahnsinnigen Politikers spiegelt sich das Gegenbild einer Gesellschaftsordnung, die nicht gewalttätig, sadistisch, unlegitim usw. ist, immer mit. Wie in der "Negativwerbung" wird die eigene Position (die in der Regel auch die Zuschauerposition ist - oder wird, weil er dies gerade lernen soll) um so positiver herausgearbeitet,

je negativer bewertet der Standpunkt der Gegenseite erscheint. Diese Strategie kann im Grunde auf alles angewendet werden. Ein aktuelleres Beispiel: In THE "HUMAN" FACTOR (USA 1975, Edward Dmytryk) soll Taylor (Tom Hunter), der Führer einer italienischen Terroristengruppe, die sich aus Studenten und (man höre!) Arabern zusammensetzt, ein psychisch gestörter, zu exzessiver Gewaltanwendung neigender "politischer Messias" sein. Die Funktion dieser Charakterisierung liegt deutlich auf der Hand: Denunziation von Terrorgruppen, Rationalisierung von unerklärlichem politischen Tun, Ersetzung von politischen Begründungen des Terrorismus durch das alles erklärende Wahnsinns-Modell. Letztlich wird so eine ähnlich rationalisierende Entlastung hergestellt wie in den fünfziger Jahren, als es darum ging, "Vergangenheit" in der Form zu "bewältigen", daß man eine mögliche Mitschuld den sowieso nicht schuldfähigen Großnazis zuwies.

Im Historienfilm tritt das Kranksein von politisch Verantwortlichen in einer anderen Funktion auf: als "Krankheit der Könige". Die kranken Könige sind immer Symbole des Niedergangs der aristokratischen Kultur, seien sie als abschreckende oder als mitleiderregende Figuren gezeichnet. Peter Ustinov als Nero in QUO VADIS? (USA 1951, Mervin LeRoy) ist ganz deutlich als verweichlichter, sadistischer, genußsüchtiger

und verantwortungsloser "Irrer" in Machtposition gekennzeichnet. Die Vorlagen der "kranken Könige" sind oft historische Figuren. Ein weiteres Beispiel: Christian VII. von Dänemark (Horst Buchholz), an dessen Hof der Arzt Johann Friedrich Graf von Struensee (O.W. Fischer) zum Kanzler avanciert, einige Reformen durchsetzt, bis er schließlich gestürzt und hingerichtet wird, leidet in HERRSCHER OHNE KRONE (BRD 1956, Harald Braun) an einer durch Syphilis verursachten progressiven Paralyse.

"Der" wahnsinnige König, der immer wieder Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, ist Ludwig II. von Bayern (z. B. O. W. Fischer in LUDWIG II. - GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS, BRD 1955, Helmut Käutner; Helmut Berger in LUDWIG, I 1972, Luchino Visconti; Harry Baer in LUDWIG - REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG, BRD 1972, Hans Jürgen Syberberg) - als Mäzen Wagners, als Erbauer der Märchenschlösser, als unglücklich Liebender, schließlich als Selbstmörder ist er natürlich ein stimulierendes Vorbild für Filme, die den Übergang der feudalen Herrschaftsstruktur des 19. Jahrhunderts zur industriellen Kultur des 20. Jahrhunderts schildern. Ludwigs Einsamkeit, seine Entrücktheit, seine Besessenheit für Schönheit und Musik legen eine Interpretation seiner Krankheit als einer Erscheinungsform der "Dekadenz" nahe. In einer solchen Auffassung ist Ludwig dann eine letzte Verkörperung und Steigerung der Werte, die für seine zivilisatorische Epoche und für seine "kulturelle Welt" Geltung hatten (und die in ihm in gewisser Weise "vollendet" werden).

Die Sentimentalisierung der kranken Könige weist hinüber in den Bereich jener reaktionären Trivalliteratur, die von Frauen goutiert und von Männern geschrieben wird. Die sozialen Voraussetzungen der Existenz der kranken Könige geraten erst gar nicht in den Blick. Tyrannische Macht und gewalttätiges politisches Handeln werden also nicht in ihrer konkreten gesellschaftlichen Gestalt vorgestellt, sondern in verschlüsselter Form. Im extremsten Fall wird politische Macht dargestellt als ein geheimnisvolles Wesen, das über magische Kräfte verfügt, im Dunkeln wirkt und selbst unter einem psychotischen Zwang steht (dazu Giesen 1980: 50-51). Daß die Täter Psychotiker sind, entlastet sie letztlich. Sie sind nicht voll verantwortlich, das Unheil, das durch sie geschieht, geschieht unbegründet. Es ist kein Zufall, daß das Konzept von "Schicksal", "Vorbestimmung" und ähnlicher mythischer Kräfte, die auf "Geschichte" einwirken, eine zentrale Rolle spielt. Der "Wahnsinn" ist nur eine Chiffre, mit der eine Geschichtsvorstellung maskiert wird, die ein Einwirken des Menschen auf den Ablauf der Geschehnisse in Abrede stellt oder eine verantwortliche Beteiligung des Menschen ausschließt.

Völlig anders stellt sich das Problem, wenn ähnliche Geschichten aus der Perspektive der Opfer erzählt werden. Dann gerät auch das Problem in den Blick, in welchem Maße unter welchen Voraussetzungen und Bedingungen ein Recht der Opfer darauf besteht, sich zur Wehr zu setzen. THE CAINE MUTINY (USA 1954, Edward Dmytryk) ist die Geschichte des paranoiden Marineoffiziers Kapitän Queeg (Humphrey Bogart), der bei einem Invasionsversuch die Landungsboote im Stich läßt, einem Schwesterschiff, das unter schweren Beschuß gerät, nicht zu Hilfe kommt, an Bord ein absurdes Bestrafungssystem eingeführt hat. Als er bei Ausbruch eines Taifuns die Kontrolle verliert und das eigene Schiff gefährdet, enthebt ihn der Erste Offizier Maryk (Van Johnson) seines Kommandos. ATTACK! (USA 1956) von Robert Aldrich ist die Geschichte eines militärischen Vorgesetzten (Eddie Albert), der seine Verpflichtungen als Vorgesetzter und als Mensch nicht erfüllt und schließlich von einer Gruppe Soldaten zur Rechenschaft gezogen wird. Auch General Custer (Richard Mulligan) in Arthur Penns LITTLE BIG MAN (USA 1970) ist "verrückt"; er führt seine Truppen deshalb in den sicheren Tod, weil er damit die Voraussetzungen für den Beweis schaffen will, daß die Armee zu schlecht ausgerüstet sei - zumindest behauptet er dies in der Schlussszene des Films, in der er vollends die Fassung verliert und einen imaginären Dialog mit dem Präsidenten zu führen beginnt. Es ließen sich zahlreiche weitere militärische Vorgesetzte aufzählen, die der Belastung, die ihr Beruf mit sich bringt, nicht gewachsen sind und unter zu großer erwarteter Anforderung zusammenbrechen. Andere sind von vornherein krank, sadistisch oder größenwahnsinnig, für sie ist das Militär nur ein Mittel, mit dem sie ihr Geltungsbeußtsein, ihren Haß, ihr Bedürfnis danach, andere zu quälen usw. ausleben.

Beispiele für Verantwortung und Pflicht mißachtende Vorgesetzte sind aber nicht nur im Genre des Kriegsfilms zu finden (vgl. dazu das entsprechende Kapitel unten), sondern z.B. auch im "See-Film" (man denke neben dem schon erwähnten THE CAINE MUTINY vor allem an die berühmte MUTINY ON THE BOUNTY, USA 1935, Frank Lloyd; USA 1962, Lewis Milestone; u.d.T. THE BOUNTY: USA 1984, Roger Donaldson), im "Justiz-Film" (z.B. ... AND JUSTICE FOR ALL, USA 1979, Norman Jewison) und in allen anderen Genres, in denen formale hierarchische Beziehungen zwischen den Personen bestehen. Fast könnte man verallgemeinern: Immer dann, wenn einer einem anderen "vorgesetzt" ist, darf damit gerechnet werden, daß dies Verhältnis ausgenutzt wird zu Erpressung, Schändung, Nötigung, Demütigung und dergleichen mehr.

Ganz verschiedene Dinge werden auf diese Weise zur Rede gestellt: es kann um die Diffamierung oder Entlarvung von Herrschaftsstrukturen gehen (und dann oft auch: um das Recht auf Widerstand); es kann darum gehen, daß einer der Rollen- und Identitätserwartung nicht standhalten kann; für manche, insbesondere sadistische Vorgesetzte ist das Rollengefüge in Institutionen wie dem Militär eine Bedingung dafür, daß sie ihre Veranlagung ausleben können. Die Frage ist, was im Mittelpunkt steht - die Pathologie des Individuums oder die des institutionellen Systems. Tatsächlich thematisieren die meisten der genannten Filme eher die Widersprüche und den Sinnverlust der Institutionen und der Apparate als die individuellen Verstrickungen, die in die Krankheit münden. Der "Wahnsinn" der Protagonisten illustriert etwas anderes, ist Mittel zu einem anderen Zweck. Dieser Verschiebung sind wir schon häufiger begegnet, und sie wird wieder aufzunehmen sein.

## **WOLFSKINDER UND AUTISTEN**

So, wie der für geistig behindert gehaltene Larry (Frederic Forrest) in dem Film LARRY (USA 1974, William A. Graham) unter Beweis stellen muß, daß er elementare Unterscheidungen treffen kann, die den Rückschluß zulassen, daß er eine entwickelbare Intelligenz hat, ist auch die Grundsituation der "Wolfskinder". Es handelt sich dabei um Kinder oder junge Erwachsene, die entweder im Wald ausgesetzt worden sind und dort nur überlebt haben, weil sie sich wie Tiere an diese besonderen Lebensbedingungen angepaßt haben, oder die von ihren (Pflege-)Eltern in geheimen Kammern aufgezogen wurden, abgeschnitten von allen sozialen Kontakten, körperlich und seelisch verwahrlost, mit allen Anzeichen schwerer Hospitalismus-Schäden. Wenn sie aufgegriffen werden oder in die Freiheit entkommen, sind sie mit den Aufgaben einer späten Sozialisation konfrontiert [28].

"Sozialisation" heißt im Kern: die Fertigkeiten und Fähigkeiten erwerben, die für ein Leben mit anderen zusammen in jeweiligen Kulturen nötig sind. Die zentrale Aufgabe in diesem Zusammenhang ist der Erwerb der Sprache, denn die Sprache ist das elementarste Mittel und Prinzip von Gesellschaftlichkeit. Mittels der Sprache kann Verständigung gelingen, Selbstbestimmung erfolgen, können gemeinsame Handlungspläne entworfen, Konflikte erkannt und angegangen werden usw. Ohne die Sprache bleibt das Innere des Menschen amorph und verschlossen, die Ausdrucksmöglichkeiten sind reduziert auf den konkreten Bereich der nichtsprachlichen Äußerung. Sprachlosigkeit ist eine Art Behinderung, ja sogar Amputation.

Die Momente, in denen das "Wolfskind" zum ersten Mal sinnvoll Sprache verwendet, sind darum auch in allen Filmen des Motivkreises ein Höhepunkt: Es wird an diesen Stellen deutlich, daß der Weg des Lernenden in die Gesellschaft offenliegt. Wenn der fast taube kleine Junge (Jean-Pierre Cargol) in L'ENFANT SAUVAGE (Frankreich 1969, François Truffaut) zum ersten Mal seinen Wunsch nach Wasser mit der akustischen Gebärde "eau" kundtut, ist die erste Phase der Erziehung abgeschlossen. Eine ähnliche Szene findet sich im übrigen auch in der filmischen Biographie Helen Kellers (THE MIRACLE WORKER, USA 1961, Arthur Penn).

Die Art und Weise, wie diese spät sozialisierten Kinder oder Erwachsenen die Sprache verwenden, macht zugleich deutlich, daß mit der Sprache auch eine bestimmte Auffassung der Wirklichkeit festgeschrieben wird und daß im Gebrauch der Sprache eine Fülle von Urteilen über die Struktur der Realität vorausgesetzt ist. In *MESSER IM KOPF* (BRD 1978, Reinhard Hauff) findet sich eine kuriose Szene, in der Hoffmann (Bruno Ganz), der nach einer Hirnverletzung die Sprache verloren hatte, in der Art und Weise seiner Formulierungen zugleich kommentierend und ironisierend auf Wirkliches Bezug nimmt: Während der Sprachtherapie wird ihm ein Bilderbuch vorgelegt, in dem er Gegenstände benennen soll. Er quält sich von Bild zu Bild, aber beim Anblick schäumenden Biers kommt es wie aus der Pistole geschossen: "Ein Bier!" Einem Hamburger dagegen läßt er "Pfui Teufel!" zukommen. - Auch Bruno S. als Kaspar Hauser in Werner Herzogs *JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE* (BRD 1975) wirft in der Art und Weise, wie er seine Wirklichkeit sprachlich faßt, bezeichnende Schlaglichter auf die kontrastierenden Muster, mit denen die anderen in seiner Umgebung ihre Wirklichkeit gliedern.

Das Gegenbild der filmischen "Wolfskinder" sind die filmischen "Autisten" (von griech. *autos* = selbst) verschiedenster Prägung und Abstufung: Sie haben sich desozialisiert, indem sie das elementarste Mittel von Gesellschaftlichkeit aufgegeben haben. Der "kommunikative Autismus" ist eine Antwort auf eine Wirklichkeit, die sich der Erfassung widersetzt, weil sie zu schrecklich oder zu kompliziert ist, weil sie in unerträglicher Weise widersprüchlich oder unterdrückend wirkt. Einige Beispiele: In *LETZTE LIEBE* (BRD 1979, Ingemo Engström) ist eine Autistin (Sybille Gilles) ein Repräsentant der ohnmächtigen Sprachlosigkeit der Protagonistin (Angela Winkler). In *PERSONA* (Schweden 1966, Ingmar Bergman) gibt eine Schauspielerin (Liv Ullmann) aus ungenannten Gründen die Sprache auf; es steht zu vermuten, daß Schreckensbilder von Krieg und Mord auslösend gewesen sind. Angesichts des Schreckens des nordirischen Bürgerkrieges verstummt die Protagonistin (Julie Covington) aus *ASCENDANCY* (Großbritannien 1982, Edward Bennett) endgültig. Eine der drei Frauen (Janice Rule) aus *THREE WOMEN* (USA 1977, Robert Altman) spricht nicht mehr, sie drückt sich einzig in ihren Bildern aus. Auch in *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* (USA 1975, Milos Forman) ist der für taubstumm gehaltene Indianer (Will Sampson) freiwillig verstummt - als Protest gegen Rassendiskriminierung und Unterdrückung. In *SHOCK CORRIDOR* (USA 1963, Samuel Fuller) verliert der Protagonist (Peter Breck) die Sprache - unmittelbar nachdem er ein Geständnis des Mörders erlangt hat, den er stellen wollte; sein Verstummen muß gedeutet werden als eine letzte Verteidigung gegen die Kraft, die ihn in die psychische Krankheit hineinzieht - denn mit der Lösung des Mordfalls verliert sein Aufenthalt in der Klinik seinen vordergründigen Sinn. Die Geschichte um einen Unbekannten (Michael König), der eines Tages ohne Erinnerungsvermögen und sprachlos in eine psychiatrische Klinik eingeliefert wird, wird in *MANN OHNE GEDÄCHTNIS* (Schweiz/BRD 1984, Kurt Gloor) zur Auseinandersetzung mit der Ratlosigkeit gegenüber einem Menschen, der sich durch den Verzicht auf Sozialisation von der Gesellschaft, in der er nicht mehr leben will (er war als Wissenschaftler an Tierversuchen beteiligt), verabschiedet hat. In *BIRDY* (USA 1985, Alan Parker) ist der Protagonist (Matthew Modine) seit seinem Einsatz in Vietnam nicht mehr ansprechbar; wie ein Vogel sitzt er stumm und verloren in einer Zelle der geschlossenen Abteilung eines Militärkrankenhauses.

Einige Filme ersetzen die Sprache durch parasprachliche Äußerungsweisen, die nichtsdestoweniger auf eine rudimentäre Art der Kommunikation ermöglichen. Mittelbar wird hier ein Gegenentwurf von gesellschaftlicher Praxis inszeniert, der als ein Protest gegen die Wirklichkeit interpretiert werden kann. Das Paar in *L'ULTIMO TANGO A PARIGI* (Italien/Frankreich 1972, Bernardo Bertolucci) findet dann höchste Annäherung, wenn es sich nackt gegenüber sitzt und sich in "Tiersprache" verständigt. Das Mädchen (Maria Schneider) schnurrt wie eine Katze oder gackert wie eine Henne, der Mann (Marion Brando) bellt oder ahmt den Ruf des Hahns nach. Eine der Absprachen zwischen den beiden besagt, daß nichts von ihrer Vergangenheit in der Wohnung, in der sie sich treffen, zur Sprache gelangen soll. Als der Mann beginnt, von seiner Vorgeschichte zu erzählen, ist der Anfang vom Ende ihrer Begegnung da. Die Wohnung soll ein Ort außerhalb der



Gesellschaft sein; dazu gehört, daß auch die Sprache aufgegeben wird; auch das Ablegen der Kleidung als eines äußeren Zeichens gesellschaftlicher Konventionen gehört in diesen Kontext. In THEMROC (Frankreich 1975, Claude Farraldo) gibt eine ganze Gruppe das Sprechen auf: Sie bewohnt eine "Höhle" in einem Haus, dessen Vorderfront abgerissen ist. Vor dem Haus ist die Polizei postiert, die die "Verrückten" fassungs- und verständnislos bewacht. Die Mitglieder der Gruppe verständigen sich mit Krächzen und Stöhnen, Wispern und Grunzen. Einige sind nackt. Sie bewerfen die Polizei mit repräsentativen Gegenständen der Zivilisation (Schränke, Fernsehapparate usw.).

Die Opposition der beiden Motivgruppen ist vollständig: Wenn es im Falle der "Wolfskinder" um die Herstellung der Voraussetzungen dafür geht, Menschen gesellschafts-fähig zu machen, ist es im Falle der Aufgabe der konventionellen kommunikativen Mittel ein radikaler Bruch, ein Abbrechen aller Brücken zu dem, was die gängige gesellschaftliche Praxis ist.

### **WAHLVERWANDTSCHAFTEN oder AMOUR FOU, FOLIE-A-DEUX UND ANDERE FORMEN DER ZERSTÖRERISCHEN LIEBE**

Das Konzept eines Psychiaters, der in seinen Patienten ein Modell für sich selbst findet und der es lernt, psychische Krankheit(en) als Antworten auf Problemlagen zu verstehen, präsentiert Ingemo Engström in ihrem Film LETZTE LIEBE (BRD 1979). Marie Fleury (Angela Winkler), eine junge Ärztin, kehrt aus Frankreich zurück in die deutsche Rheinlandschaft, aus der ihre Familie stammt, um dort in einer psychiatrischen Klinik zu arbeiten. Sie benutzt bei ihrer therapeutischen Arbeit Videobänder als eine Art Tagebuch ihrer Fälle. Während ihrer Arbeit begegnet ihr eine Frau (Therese Affolter), die sich und ihren Mann hatte töten wollen, um so die absolute Liebe zu verwirklichen. Marie, inzwischen selbst in einer heftigen und zerbrechlichen Liebesbeziehung gefangen, die auf Abhängigkeit und Verzweiflung gegründet ist, identifiziert sich immer mehr mit ihrer Patientin. Außerhalb ihres Dienstes trifft sich Marie mit Thomas (Rüdiger Vogler), ihrem Geliebten, in "von der Zivilisation beschädigten Landschaften" zwischen Mannheim und Karlsruhe, am Rhein, mit Blick auf Atommeiler und Fabriksilhouetten. Sie fühlt in dieser Umgebung ihre Liebe bedroht. Gegen das Absterben der Gefühle und die Brutalität ihrer Umgebung setzen die Liebenden ihr Leben als Einsatz in einem letzten absurden Versuch, dieses Leben zurückzugewinnen. Ingemo Engström: "Im Hinblick auf meinen Film berührt mich vor allem der Versuch, den Selbstmord als eine Intensivierung des Lebens zu interpretieren, als einen letzten leidenschaftlichen Versuch, Leben zurückzugewinnen, die Intensität des Lebens bis in die Nervenspitzen hinein zu fühlen" (Engström 1981: 52).

Zwei Patientinnen finden das besondere Interesse Maries und werden immer wieder gezeigt: ein autistisches Mädchen (Sybille Gilles) und die schon erwähnte Frau. Beide realisieren als Kranke etwas von dem, was Marie bewegt und verstört. Die beiden Frauen sind in gewisser Weise "körperliche Bilder" von Möglichkeiten, Ängsten und Konsequenzen von Maries eigenem Denken, Fühlen und Tun. Ungeachtet der realistischen Umgebungen und der Tatsache, daß Marie Ärztin ist, geht es nicht um psychiatrische Probleme, sondern darum, daß "sogenannte Kranke" als Illustrationsfiguren einer Haltung und einer Einstellung zur "Liebe" dienen. "Irrsinn" ist so eine Metapher, ein Modell für (modischen?) Weltschmerz.

Die Ästhetisierung der Krankheit gehört zum Programm des Films, der Ästhetisches vorhat, wie Ingemo Engström es selbst formuliert: "Dies Filmvorhaben über die Vorgeschichte und die Ausführung eines Doppelselbstmordes ist nicht gedacht als Demonstration von Hoffnungslosigkeit oder depressiver Phantasie, sondern als ein Versuch der Realitätsbewältigung, auch, wie bei den alten Tragödien, im Sinne einer Katharsis. Wir wissen, daß sie sterben, aber wir wissen nicht, warum sie sterben. Wir möchten es verstehen" (ebd.). Es ist also ein reflexiver Film über die Bedingungen angezielt, unter denen einer Beziehung keine andere Möglichkeit mehr bleibt, als im Doppeltod zu einem übermateriellen Höhepunkt geführt zu werden (es handelt

sich hier also durchaus nicht um das Mythologem von der "Todeshochzeit", das aus Deflorationsängsten resultiert - zumindest in der Literatur). Die Reflexivität wird szenisch umgesetzt; z.B. spricht die Frau, die der "Folie-à-deux" verfallen ist, in einer Sitzung der Therapie, die mit der Videoanlage aufgezeichnet wird, eigentlich nicht mit der Therapeutin, sondern mit ihrem eigenen Bild auf dem Monitor. Vor allem aber determiniert die Reflexivität die Argumentationsstruktur des Films: "Der Weg nach innen erscheint im Film als radikale Konsequenz von Entfremdungserscheinungen. Marie (...) versucht, ihr eigenes Innen in ihrem Beruf zu verwirklichen, das Arzt-Patient-Verhältnis zu einer Kommunikation von Mensch zu Mensch zu machen. Aber ihr emotionaler, zärtlich-sinnlicher Kontakt zu einer autistischen Patientin wird durch Elektroschocks zerstört; einen Fall von 'Folie-à-deux' kann sie nicht mehr als Krankheit verstehen. Die totale Abwesenheit von Liebe (Autismus) und Liebeswahn (Folie-à-deux) sind verschiedene Erscheinungsweisen ein und derselben Sehnsucht nach unentfremdeter Existenz, das heißt extreme Empfindungen Maries, innere Widersprüche erscheinen hier verselbständigt, aufgespalten in zwei Figuren" (Berg-Ganschow 1979: 4). Die Personenkonstellation repräsentiert somit einen tieferliegenden Konflikt; die beiden psychisch kranken Frauen des Films drücken in der semantischen Konstruktion des Textes die beiden Pole aus, zwischen denen sich die eigentliche Protagonistin orientieren muß. Die Krankheit erscheint so als die extreme Ausprägung von Intentionen der Heldin: "Die Biographie der Hauptfigur ist dualistisch konstruiert. Motiviert wird das als Besonderheit eines Emigrationsschicksals. Maries Existenz ist so von Anfang an in zwei Teile gespalten, in eine Sphäre des Innen (Kindheitsträume, Phantasien) und eine des Außen (soziale Realität, Beruf). Deutschland, der Ort ihrer Kindheit, steht für die innere, Frankreich, das Land ihrer Emigration, für die äußere Realität. Diese dualistische Trennung zweier Existenzseiten, die 'normalerweise' als miteinander vermittelt erlebt werden, verschärft sich immer mehr und erscheint - der dramaturgisch visuellen Argumentation des Films nach - einzig durch den Liebestod aufhebbar" (ebd.).

LETZTE LIEBE ist ein besonderer Fall in einer langen Reihe von Filmen, die Formen der allzu großen oder verbotenen Liebe behandeln. Zumeist sind es Melodramen. Die Hauptfiguren der Handlung begehen fast immer Selbstmord oder versinken in geistiger Umnachtung, sie werden zum Mörder oder fallen zurück in ihre Kindheit. Der Liebestod nach dem Modell von "Romeo und Julia auf dem Dorfe", das ist die resignative Variante der amour fou. Ein anderes Motiv ist prototypisch vorgeführt in THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (USA 1946, Tay Garnett; USA 1980, Bob Rafelson; u. d. T. OSSESSIONE, Italien 1942, Luchino Visconti): die verbotene - weil ehebrecherische - Obsession eines Paares, das in den Strudel von Kriminalität, Schuld und Verdächtigung gerät und daran schließlich zerbricht. Inzestuöse Liebesbeziehungen zwischen Bruder und Schwester gehören dazu, einem Tabu unterliegen schließlich auch in vielen Filmen homoerotische Beziehungen. Wenn eine Liebe verboten ist, ist die Bindung der Partner um so intensiver, aber auch um so gefährdeter (so die immer wiederkehrende These aller Filme des Bereichs). Das Geheimnis ihrer Liebe einigt die Beteiligten genauso, wie es sie belastet. Schuld überschattet diese Beziehungen von vornherein.

Eine noch tragischere Ausgangssituation ist bei einseitigen Lieben gegeben. Zum letzteren Typus gehört POSSESSED (USA 1946, Curtis Bernhardt; der deutsche Verleihtitel "Hemmungslose Liebe" weist semantisch in eine falsche Richtung). Eine verhängnisvolle, aber unauflösbare amour fou verbindet Louise Howell (Joan Crawford) mit einem Mann namens David Sutton (Van Heflin). Während es für sie eine Liebe mit dem Anspruch der Ausschließlichkeit ist, ist es für ihn eine ganz andere Beziehung, er fühlt sich von ihrem Anspruch überfordert und weist sie zurück. Nachdem ihre Beziehung zu David scheinbar beendet ist, heiratet Louise ihren früheren Arbeitgeber Dean Graham (Raymond Massey). Als dann aber Carol (Geraldine Brooks), ihre neue Stieftochter, eine Affäre mit David beginnt, kommt die alte Liebe, die für Louise nie aufgehört hatte, wieder zum Vorschein. In einer Vision erlebt sie, wie David das Mädchen in einer stürmischen Regennacht nach Hause bringt. Er gibt ihr noch einen intensiven Abschiedskuß, dann verabschiedet er sich. Carol, die in ihr Zimmer gehen will, trifft die Heldin am Kopf der Treppe. Es kommt zu einer heftigen Auseinandersetzung (unter anderem beschuldigt das Mädchen seine Stiefmutter, am Tod seiner leiblichen Mutter schuld zu sein). Im Laufe des Streits stößt Louise das Mädchen zurück, das ins Stolpern gerät und

sich auf der Treppe zu Tode stürzt. Dann ist die Szene wieder an ihrem Anfang: Louise beobachtet, wie David das Mädchen nach Hause bringt, sich förmlich verabschiedet und weiterfährt. - Was zunächst wie eine Real-Inszenierung schien, wird im Nachhinein als Traum decouvriert. Durch die Wiederholung des Anfangssegments der Szene wird deutlich markiert, daß der eine Teil (der erste) eine Projektion der Protagonistin ist; letztlich muß der Zuschauer entscheiden, welcher der beiden Versionen er "Realität" zuordnen will. Und wenn er weiß, daß die Heldin labil und am Ende der Geschichte in einer schweren psychischen Krise ist, dürfte klar sein, welche der Versionen das innere Erleben der Heldin spiegelt, welche die Realität.

POSSESSED ist als Flashback erzählt. Am Beginn sieht man Louise durch die fast leeren Straßen einer Großstadt laufen; sie wirkt wie schlafwandelnd. Sie spricht Männer an: "David?", wendet sich schließlich zu einem kleinen Restaurant, wo sie stammelnd zusammenbricht. In die psychiatrische Station eines Krankenhauses eingeliefert, beginnt sie dann, ihre Geschichte zu erzählen. Immer dann, wenn die Entwicklung ihrer Beziehung zu David einer neuen Katastrophe zusteuert, verläßt der Film ihre Erinnerung und springt wieder in das kahle Krankenzimmer. Louise kann oft nicht weitererzählen, sie durchlebt noch einmal den Leidensweg ihrer Liebe. Am Ende ihrer Geschichte erschießt sie David und bricht zusammen.

Der Film liefert exemplarisch die Anatomie eines Anspruchs eines Partners auf den anderen, der nicht zu ertragen ist. Der Film erzählt die Geschichte aus der subjektiven Sicht Louises. Ihre Halluzinationen und Ängste treiben die Geschichte voran. Daß sie körperlich auf die Anwesenheit ihres Geliebten reagiert, ist, einem Gespräch zwischen Mary Kiersch und Curtis Bernhardt folgend, "nur ein Symptom für ein tieferliegendes Problem. Hat sie (Louise, HJW) sich einmal vor einem anderen Menschen physisch oder psychisch entblößt, fühlt sie sich gedemütigt, wie ausgelöscht durch seine Ablehnung. (Bernhardt:) Sie hat ihre Unschuld an ihn verloren, geistig und körperlich. Sie hat sich zum ersten Mal völlig geöffnet und wird zurückgewiesen. Für jemanden, der ein solches Risiko nicht gewöhnt ist, ist das vernichtend. Im Grunde ist sie eine Jungfrau, einsam und isoliert" (Bernhardt/Kiersch 1982: 124). Die Spannung, die schließlich in die Katastrophe führt, wird bereits zu Beginn des Films in einem Dialog zwischen Louise und David klar: "In der ersten Erzählphase redet die Crawford von ihrer Liebe zu Van Heflin und von seinem Desinteresse und von seiner Entscheidung, sich von ihr zu trennen. Dialogsätze machen dabei die Positionen klar. Sie: 'Zu sagen, ich liebe dich, ist eine so unzulängliche Art, seine Liebe auszudrücken. Man kann damit gar nicht sagen, wie weh das manchmal tut.' Sie: 'Bevor ich dich kennenlernte, konnte ich nie so stark und tief empfinden. Ich war nicht glücklich. Ich war... Ich existierte nur so. Ich wußte nicht, wie leer mein Leben war, bevor ich dich kennenlernte. Oh, David, ich möchte ein Monopol auf dich haben, oder wie immer man das nennt, wenn man etwas ganz für sich allein haben will.' Er: 'Ich liebe alle Arten von Musik - mit Ausnahme des kleinen Liedes: Auf ewig Dein! Das ist ein Duett. Und ich spiele lieber solo. Ich liebe dich nicht so, wie du mich liebst!'" Er: 'Manchmal habe ich das Gefühl, daß du mir die Luft abdrückst. Jeder Mensch will geliebt werden. Aber niemand will erstickt werden. Dieses Verhältnis wird viel zu intensiv.' Sie: 'Ich habe in meinem ganzen Leben außer dir nie etwas haben wollen. Ich war immer sehr abgekapselt, weil ich einfach nie etwas an mich heran kommen ließ" (Grob 1982: 197). Ein Kommentar erübrigt sich, alles ist deutlich und einfach. Und doch bleibt eine Irritation: die Nähe der Liebe zum Tod. Die zu große Liebe, die zum Tod des Liebenden, des Geliebten oder auch einer Ersatzperson führt, ist ein Grundmotiv in allen diesen Filmen. Weil die Liebe den höchsten Wert darstellt und weil sie in der Beziehung nicht weitergehen kann, wie sie soll, darum muß einer der beiden - oder beide - sterben. Stirbt er nicht, muß er dem "Wahnsinn" verfallen. Was in diesen Filmen nur eine andere Art des Sterbens ist.

Die Filmgeschichte belegt fast alle Möglichkeiten des Liebestodes oder der psychischen Krankheit, die durch Liebe verursacht wurde. Ein besonders komplizierter Fall, in den das Motiv der amour fou, aber auch das des gestörten Schauspielers und solche psychischen Prozesse wie Halluzinationen und Projektionen eingegangen sind, ist A DOUBLE LIFE (USA 1947, George Cukor): Der Schauspieler Anthony John (Ronald Colman) ist nicht imstande, seine Rollen nach dem Ende der Vorstellung zu vergessen. Daran ist seine Ehe mit seiner Be-

rufskollegin Brita (Signe Hasso) gescheitert. Der Zufall will es, daß beide in "Othello" spielen sollen. Tony ist von der neuen Zusammenarbeit mit seiner ehemaligen Frau verwirrt. Nach den Proben irrt er durch Manhattan und lernt dabei abends die Kellnerin Pat (Shelley Winters) kennen. Während die unerledigten Probleme der Beziehung zu Brita mittels des Stücks immer dramatischer zur Gegenwart drängen, sucht er eines Nachts, nachdem er nach einem Streit von Brita geflohen ist, Pat auf und ermordet sie - Pat, Brita und Desdemona verwechselnd/synthetisierend. Bill (Edmond O'Brien), der Freund Britas, schöpft Verdacht. Er läßt ein Mädchen so herrichten, daß sie wie eine Doppelgängerin Pats aussieht, und konfrontiert Tony mit dem Double. Tony ist zutiefst verwirrt. In der nächsten Aufführung begeht er Selbstmord.

Auch hier baut der Film eine innere und eine äußere Realität auf. In den Proben und Vorstellungen des Stücks verschwimmen die Grenzen zwischen Spiel ("Othello") und Realität (die unerledigte Beziehung zwischen Tony und Brita) immer weiter. Es wird zunehmend deutlich, daß Tony in den Spielszenen nicht mehr spielt, sondern - in der Maske des Stücks, darum kann er überhaupt sprechen - mit Brita über sich und sie redet. Das Stück wird immer stärker zu einem Modell ihrer Beziehung - für Tony. In Realszenen spricht eine imaginierte Stimme die jeweils entsprechenden Verse des Stücks. Innerer Monolog entwickelt und kommentiert, oft in rhythmisierter Form, die seelische Not des Protagonisten. Der Mord an Pat, der ein symbolischer Mord an Brita ist, bildet den Höhepunkt; die beiden Realitätsstufen gehen ineinander über. Nach der Tat halluziniert Tony ein Gespräch mit Desdemona/Brita, die Tat selbst sinkt ab. Die Literatur verdoppelt und artikuliert reale Erfahrung in radikalierter Form. Das Drama ist eine eigene Realität, es ist eine mögliche Realität und kann als ein Modell für andere Realitäten benutzt werden: Die dramatische Situation spiegelt sich im realen Leben. Person und Rolle des Schauspielers werden identisch. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Realitäten verwischen und verschwinden [29].

Einen Grenzübergang schildert auch BUNNY LAKE IS MISSING (Großbritannien 1965, Otto Preminger). Ann (Carol Lynley), eine junge Frau, ist zusammen mit ihrer Tochter Bunny und ihrem Bruder Stephen (Keir Dullea) in England angekommen; Bunny verschwindet. Schließlich wird sie gefunden - bei Stephen. Der Grund für die Entführung ist eine Variante des Inzestmotivs und eine Wiederholung einer Situation aus der Kindheit der beiden Geschwister: Es hatte sie eine starke Liebe miteinander verbunden, beide akzeptierten den Ausschließlichkeitsanspruch des anderen auf sich. Selbst eine Puppe, die der kleine Junge hatte, mußte zerstört werden, um ihre Liebe nicht zu stören. Gleiches soll nun mit Bunny geschehen, auch sie soll sterben, weil sie in die Ausschließlichkeit der Geschwisterliebe eingedrungen ist. So jedenfalls die Version von Stephen. In der Schlußsequenz des Films, als Stevie die kleine Bunny rituell töten will, bricht er zusammen; mit weit geöffneten Augen und starrem Blick fällt er in die Kindersprache zurück ("Das hat Stevie aber schlaue angefangen!", kommentiert er die Entführung Bunnys, deutlich die kindliche Redeweise imitierend, den eigenen Namen als Ich-Ausdruck zu verwenden). Als die Schwester ihn in Kinderspiele wie Schaukeln, Verstecken oder Blindekuh hineinzieht, um Zeit zu gewinnen, vergißt er zeitweise sein Vorhaben. Sobald aber das Spiel beendet ist, nimmt er immer wieder die Verfolgung Bunnys auf. Erst die Polizei kann ihn überwältigen.

Auch hier ist das Grundmotiv klar: eine intensive soziale Beziehung, in die - der Definition der Beziehung gemäß - nichts anderes hineinwirken darf. Auch dann, wenn einer der beteiligten Partner eine starke Gegenstandsbindung oder eine symbolische Sozialbeziehung (wie zu einer Puppe) hat, muß und darf der andere eingreifen und die Vernichtung des Objekts betreiben oder verlangen. Das Problem: Was in der Kindheit für beide gegolten hatte, gilt nun nur noch für den Bruder. Eine Veränderung der Lebensumstände führt zum Ausbruch des Gewaltpotentials in seinem Anspruch. In der Fremde hat die Schwester scheinbar keine Chance mehr, dem Verlangen des Bruders zu entgehen. Er hat vor, die Tochter zu töten, in Wiederholung einer Situation, die einmal die Reinheit der Geschwisterliebe wiederhergestellt hatte. Auch das Motiv des Liebes Schmerzes (als einer Vorstufe des Liebestodes) ist hier bereits enthalten: Die Puppe, die zerstört werden mußte, gehörte ihm; ihn hielt eine starke Bindung an die Puppe; die Puppe zu opfern und der Schmerz über die-

ses Opfer waren nötig, um die inzestuöse Beziehung zur Schwester zu intensivieren und zu bestätigen. Doch dann, als sie älter wurden, hat sich die Schwester abgewandt. Sie hat ein Kind bekommen, von wem allerdings, ist für den Bruder unwichtig. Die Beziehung zu dem Kind ist aber für die Schwester wichtiger als die Beziehung zum Bruder. Wenn der Bruder das Kind tötet, schaltet er eine konkurrierende Beziehung der Schwester aus und schafft damit die Voraussetzungen, daß sie sich wieder ganz ihm zuwenden kann.

Oft ohne dies zu benennen, handeln viele der Filme, von denen hier die Rede ist, von der Eifersucht - Eifersucht als Angst vor dem Vergleich. Mit Max Frisch: "Nur in der Eifersucht vergessen wir zuweilen, daß Liebe nicht zu fordern ist, daß auch unsere eigene Liebe, oder was wir so nennen, aufhört, ernsthaft zu sein, sobald wir daraus einen Anspruch ableiten" (Frisch 1971: 422). Das Mißtrauen, das wie ein Kokon um den Partner gesponnen wird: eine Hypothese darüber, wie der Partner ist - die sich, wie eine "self-fulfilling prophecy", immer bestätigt. Prototypisch ist Hans Noevers Film *DIE FRAU GEGENÜBER* (BRD 1978): Simon Schmidt (Franciszek Pieczka), ein alternder Kleinbürger, stellt seiner Frau Gesine (Petra Maria Grün) eine Falle, in der er selbst untergeht. Fast zwangsläufig endet der Film mit einem Mord. Angesiedelt ist die Geschichte in dem trostlosen Grau der Neubau-Vorstädte - was eine mögliche, aber nicht obligatorische Verknüpfung zweier Motivbereiche ist: "Zwischen kargen Mauern und gespenstisch illuminierten Wohnhöhlen herrscht eine Atmosphäre der schäbigen Isolation, der unterdrückten Obsessionen, des freudlosen Verbrechens" (*Die Zeit*, 15.12.1978). Die Stadt erweist sich in dieser Präsentation als geschlossener Lebensraum, als eine Art von Gefängnis, die Personen handeln wie unter einem geheimen Zwang. Der Film zeichnet durch das Bild der Eifersucht ein Bild des Lebens in der Großstadt. Die pathologische Reaktion, die nichts anderes mehr neben sich gelten läßt, ist eine Antwort auch auf die Stadt, das Grau, die Isolation in der Menge.

Ein Grundmotiv vieler Filme über zerstörerische Lieben ist Beziehungsterror. Wenn der Partner nicht aus eigenem Willen die große Liebe erbringt, muß man ihn dazu zwingen. Das eigene Leid muß auch der Partner erdulden. Fast wie ein Lehrfilm über die Eskalation eines uneinlösbaren Liebesanspruchs ist *PLAY 'MISTY' FOR ME* (USA 1971, Clint Eastwood; der deutsche Verleihtitel "Sadistico" ist irreführend). Ausgehend von einer Dreieckssituation, führt der Film vor, wie eine Spirale beschaffen ist, an deren Ende mindestens einer der beiden Liebenden tot ist. Nicht, weil er den Liebestod stirbt (wie in *LETZTE LIEBE*), sondern weil der Ausschließlichkeitsanspruch der Liebe zu hoch gesetzt worden ist. Dave Garver (Clint Eastwood) macht eine Nachtsendung im Radio, in der er Hörerwünsche erfüllt. Auf Wunsch einer Hörerin spielt er auch Erroll Garners "Misty". Er lernt die Hörerin kennen: Es ist eine junge Frau namens Evelyn Draper (Jessica Walters); sie ist übernervös, liebt es, Konventionen zu übertreten, spricht oft in derber Gossensprache, ist eifersüchtig und kann urplötzlich, wenn sie meint, jemand trete ihr zu nahe, sehr aggressiv werden. Zwar sträubt Dave sich zunächst, doch dann akzeptiert er, eine lockere Beziehung zu Evelyn zu haben. Er selbst hat eigentlich eine schmerzlich-distanzierte Beziehung zu Tobie Williams (Donna Mills), einer Frau, die ihm ausweicht und die keine Bindung zu ihm eingehen will. Zunächst scheint sich ein lockeres und relativ harmonisches Verhältnis zwischen Dave und Evelyn einzustellen. Doch sie interpretiert die Situation anders als er und erwartet von ihrer Beziehung mehr. Als Dave dies spürt, ist er irritiert und versucht, sie zurückzuweisen. Als Antwort ergreift Evelyn aber härtere Maßnahmen, um ihn daran zu hindern, sich mit "der anderen Frau" zu treffen: Sie stellt ihn nicht nur öffentlich bloß, sondern schneidet sich sogar die Pulsadern auf. Es ist zwar "nicht so schlimm", wie der Arzt feststellt, doch als Dave fortgehen will, wacht sie aus einem Traum auf: Sie ertrank, und er sah zu. Dave ist so verstört, daß er bleibt. Als sich dann jedoch herausstellt, daß er die Beziehung immer noch nicht akzeptieren will, demoliert Evelyn Daves Wohnung und verletzt (stellvertretend für Dave) seine Zugehfrau Birdie (Clarice Taylor) schwer. Dave läßt Evelyn in eine Nervenheilanstalt einweisen. Als sie als "bedingt gesund" entlassen wird, beginnt ein Amoklauf, mit dem sie die Liebe Daves doch noch erzwingen will: Er soll sterben. Zunächst mißlingt ihr ein Mordversuch. Sie gibt aber nicht auf und schleicht sich als "Untermieterin" bei Tobie ein. Sie fesselt und knebelt sie. Ein Bild Daves wird mit dem Messer zerstückelt. Dann wendet Evelyn sich der wehrlosen Tobie zu und droht ihr, ihr ein Auge auszustechen. Begrün-

dung: "Ich weiß, Dave liebt deine Augen." Dave macht sich inzwischen Sorgen um die Sicherheit Tobies und schaltet die Polizei ein. Der Polizist aber, der Tobie bewachen soll, wird von Evelyn, die glaubt, er sei Dave, erstochen. Als Dave selbst schließlich kommt, kann er Evelyn überwältigen und stürzt sie über die Balkonbrüstung ins Meer.

Die Grundstruktur des Films ist dadurch gekennzeichnet, daß eine Abfolge von Problemsituationen und Problemlösestrategien das Geschehen regiert. Damit ergibt sich ein beziehungslogischer Zusammenhang der einzelnen Phasen. Dominierend ist die Perspektive Evelyns. Ihre verzerrende Wahrnehmung der Beziehung ist allerdings für die anderen Beteiligten an der Geschichte so wenig auszurechnen, daß sie letztlich der psychisch kranken Evelyn ausgeliefert sind. Einerseits dominiert das Motiv der zerstörerischen Liebe, andererseits- ist Evelyn eine Verkörperung des psychopathischen Mörders. Allerdings steht sie nicht im Kontext von Mutterbindung und schlechter Kindheit, sondern kontrastiert mit der Kultur der "Singles": Mit Ausnahme Evelyns legen alle anderen Personen Wert darauf, frei und ungebunden zu sein; soziale Nähe und Intimität werden vermieden, als könnten sie die Persönlichkeit verletzen. Indirekte Kommunikationsmittel spielen eine zentrale Rolle, insbesondere das Telefon ist allgegenwärtig. Indirekt wird so die Illusion von vielfältigen und oft stattfindenden Kommunikationen und Interaktionen aufrecht erhalten. Die Praxis der Personen aber schließt unmittelbare Kontakte aus, sofern sie als längerfristige Bindungen konzipiert sind. Einsamkeit und Maskierungen der Einsamkeit gehören definitorisch zur Lebenswelt aller Beteiligten. Sozialbindungen werden zudem oft durch Bindungen an Gegenstände ersetzt oder erläutert.

Der Umgang mit den Dingen korrespondiert in *LA DENTELLIERE* (Schweiz/Frankreich/BRD 1977, Claude Goretta) mit der Fähigkeit, Beziehungen herzustellen und zu ertragen. Beatrice (Isabelle Huppert), genannt Pomme, ist im Umgang mit den Gegenständen ihres täglichen Lebens sehr ernst; es ist, als zelebrierte sie ein dauerndes Ritual mit ihnen, unschuldig-sakral wie sie selbst ist. "Was bei den täglichen Verrichtungen beginnt - sie nimmt die Haarwäsche an ihren Kundinnen so ernst wie das Zusammenkehren von Haaren, das Bügeln ebenso wie das Spülen -, setzt sich im Verlauf ihrer Beziehung zu Francois auch im Privatleben fort: Ihr Anlehnen an seine Schulter und ihre ruhigen, ihn betrachtenden Blicke sagen ebensoviel über ihre Liebe zu ihm und ihre menschliche Wärme aus wie die intensiven und doch fast scheuen Umarmungen und Zärtlichkeiten. Pommes geradezu respektvolle Weise, Dinge zu berühren (Zeitungen von ihr und Francois), korrespondiert mit ihrer Art, sie zu gebrauchen (das Essen eines Apfels oder das Führen des Eislöffels zum Mund)" (Gerhold 1979: 2). Die Körperlichkeit, die in ihren Dingbeziehungen spürbar ist, legt auch den Modus fest, wie Pomme die Trennung von Francois durchlebt: mit Abmagerung, Erbrechen, Ohnmacht.

*LA DENTELLIERE* ist ein Film über das Zerschneiden einer Liebe über Klassenschränke hinweg. Pomme, die Friseurin, und Francois (Yves Beneyton), der Student - das ist der Konflikt der körperlichen Wärme und Nähe mit der Welt der Rede und der Statussymbole. Pomme ist eigentlich stumm, ihr Medium der Mitteilung ist der Körper. Francois dagegen ist eloquent, er redet ständig, seine Themen sind die Philosophie, der Strukturalismus, die Phonologie. Über sich selbst spricht er nicht, und was er an Modischem daherplappert, versteht er nicht. Er ist überheblich, wenn er von ihr fordert, ihre Arbeit im Frisiersalon aufzugeben; statt dessen solle sie doch (nicht etwa etwas Konkretes tun, nein:) irgendwelche Kurse belegen; damit, so ist stillschweigend impliziert, kann sie aufgewertet werden, ihr Prestige in seiner Umgebung wird steigen. Reden und Tun fallen auseinander, Francois ist unter der Oberfläche ein jämmerlicher Patriarch: "... sein Gesichtsausdruck zwischen Schreck und Freude, als er herausbekommen hat, sie ist noch Jungfrau. Die große Liebesszene: ein Horror. In ihrem Zimmer knipst er das große Licht aus, das kleine an. Während sie im Bad ist, sieht man ihn sitzen wie im Wartezimmer. Sie kommt heraus, er geht hinein. Dann knipst er das Licht im Bad aus, kommt, das Kleiderbündel vor dem Bauch haltend" (*Medium* 8:7, 20). Die Hingabe, die er erwartet, das bedingungslose Vertrauen, das er fordert: Am Meer; die beiden spielen ein Spiel, sie muß die Augen geschlossen halten (was sie tut, das Spiel ist ihr ernst wie alles), er dirigiert ihren Gang; schrittweise führt er sie an den Abgrund

der schroffen Steilküste heran, sie darf die Augen öffnen, erschrickt zu Tode, er fängt sie auf. Nirgends sonst sind sein Machtanspruch und seine Verfügungsgewalt so ausdrücklich ins Bild gesetzt wie in diesem Spiel.

Ein Spiel auf Leben und Tod ist ihre Liebe allemal. Der Preis ist Pomme. Als spürbar wird, daß die Beziehung nicht mehr geht, verläßt sie Francois, still, ohne Aufsehen und Skandal. Noch einmal treffen sie einander. Pomme erzählt ihm von ihrem Urlaub in Griechenland, den Bekanntschaften, die sie dort geschlossen hat, den Windmühlen auf Mykonos. Im letzten Bild aber sieht man Pomme im Aufenthaltsraum einer Klinik für psychisch Kranke, hinter ihr ein Plakat, auf dem für einen Urlaub auf Mykonos geworben wird. Lange und stumm blickt sie in die Kamera, der Film ist zu Ende. Ihre Liebe zu Francois konnte nicht gelingen, sie schließt sich ein, ihr Weg führt nach innen. Im Nachspann des Films heißt es: "Er ist an ihr vorbeigegangen, knapp an ihr vorbei, ohne sie zu sehen, weil sie eine dieser Seelen war, die man geduldig befragen muß, die man betrachten können muß. Ein Maler hätte früher damit ein Genrebild gemalt. Er hätte sie als Wäscherin dargestellt, als Wasserträgerin oder Spitzenklöpplerin."

Die Figur der bedingungslos liebenden und dadurch Norm und Normalität durchbrechenden Frau ist eines der Leitmotive, die sich durch das Werk von François Truffaut ziehen. In JULES ET JIM (Frankreich 1961) ist es Catherine (Jeanne Moreau), die versucht, die Liebe zu befreien. Jules (Oskar Werner) beschreibt sie im Film: "Sie ist kein Mensch, sondern eine Naturgewalt und manifestiert sich nur durch sich selbst. Sie lebt ihr ureigenstes Leben in Klarheit und Harmonie und läßt sich nur vom Gefühl ihrer Unschuld leiten." Unschuld und Verlorenheit, Bedingungslosigkeit und Sanftheit kommen auch Adèle H. (Isabelle Adjani) in Truffauts L'HISTOIRE D'ADELE H. (Frankreich 1975) zu. Ein Tagebucheintrag könnte als Merkspruch über ihre Person verstanden werden: "Das Unglaubliche, dass ein Mädchen aus der alten in die neue Welt geht, um ihren Geliebten zu finden, das werde ich tun."

Der Film beginnt mit der Ankunft der Adèle H. in Halifax. Sie hat die lange Reise angetreten, um Leutnant Pinson (Bruce Robinson), ihren Geliebten, wiederzufinden. Nach langem Bemühen findet sie ihn, er ist verstört, will von ihr nichts mehr wissen. Er versucht alles, sie von sich zu stoßen, ihr klar zu machen, daß ihre Liebe zu Ende sei - vergeblich. Wie unter einem Zwang sucht sie weiter, ihn an sich zu binden; sogar Geldgeschenke macht sie. Dabei gleitet sie immer weiter ab in eine Welt der Wahnvorstellungen. Nachts wacht sie schreiend aus dem Schlaf auf, in einem sich immer wiederholenden Alptraum ertrinkt sie in strudelndem Wasser (ihre Schwester war ertrunken, als sie dreizehn Jahre alt war), sie stöhnt im Schlaf, schweißgebadet. Tagsüber rettet sie sich in die einsame Arbeit des Tagebuchschreibens; auch hat sie intensiven Briefkontakt mit ihren Eltern, die durch Bitten und Forderungen, Ermahnungen und Beschwörungen versuchen, sie dazu zu bewegen, zurückzukehren. Adele beruhigt die Eltern mit Briefen, in denen sie ihre Wunschträume als erfüllt ausgibt: Sie habe Pinsons Heirat mit einer anderen Frau verhindert, sie habe ihn selbst geheiratet. Dies hat sie in einer aberwitzigen Situation tatsächlich: Sie war die Braut des Bildes des Geliebten. Sie hat um die Fotografie herum einen Altar gebaut, Kerzen beleuchten die einsame Szene. Nur drei Einstellungen, in jeder wird auf das zentrale Objekt der Einstellung gezoomt; zunächst Adele und das Bild, dann das Bild, schließlich Adele, aus der Sicht des Bildes. Ihr Gesicht ist ernst und feierlich und versunken, entrückt in eine andere Wirklichkeit.

Die äußere Wirklichkeit versinkt schließlich ganz. Adele verwarhlost immer mehr, für sie zählt Äußeres offensichtlich nicht mehr. Als Pinson nach Barbados versetzt wird, folgt sie ihm auch dorthin. Als sie ihm jedoch begegnet, erkennt sie ihn nicht mehr. Pinson geht ihr erstaunt nach, wie sie zerlumpt und wie im Traum wandelnd - durch die Straßen irrt.

L'HISTOIRE D'ADELE H. hat eine authentische Vorlage: Die Tochter Victor Hugos verbrachte die letzten 43 Jahre ihres Lebens in der psychiatrischen Anstalt von Saint-Mande und in der Nervenheilanstalt von Surèsnes. Dort starb sie 1915, vergessen und unbeachtet. Mit dem Bild ihres Grabsteins endet der Film.

## **DIE GEISTIGBEHINDERTEN oder VON DEN STÄRKEN DES DOKUMENTARISMUS**

ALBERT - WARUM? (BRD 1977, Josef Rödl) wurde in dem Dorf gezeigt, in dem er gedreht wurde und aus dem nicht nur der geistig behinderte Fritz Binner, der der Protagonist des Films war, sondern auch der Regisseur stammte. Josef Rödl zu dieser Vorführung: "Es war eigentlich keine normale Vorführung. Es waren sehr viele Kinder da, die mit der Problematik (...) noch nichts anfangen können, die alles lustig fanden und von Anfang an immer lachen mußten, wenn Albert nur eine Bewegung gemacht hat (...). Aber dann haben sich auch die Erwachsenen anstecken lassen. Und ich fand das am Anfang recht nett, da ist was los, was mir erst gefiel. Ich bin dann aber gegen Ende ziemlich aggressiv geworden, weil ich gemerkt hab, hier setzt sich etwas fort, was im realen Leben schon passiert ist. Sie haben im realen Leben über Albert gelacht, und jetzt auf der Leinwand setzt sich dieses fort" (Rödl 1979: 8). Bei den Dreharbeiten zu dem Film fiel ein innerer Widerspruch auf: Die Produktion des Films, in der der geistig behinderte Fritz Binner (im Film "Albert") in die Arbeit eines ganzen Dorfes integriert war, schien das praktische Gegenbild zu dem zu sein, was der Film schildert: eine Geschichte von Intoleranz und Ablehnung. Dieses Spannungsverhältnis - neben anderem - machte den Film so eindrucksvoll, doch schien es keine Konsequenzen für die Beteiligten zu haben: Der Behinderte bleibt weiterhin das Objekt dörflichen Amusements.

ALBERT - WARUM? ist ein semidokumentarischer Film, ein Dokumentarspielfilm. Fritz Binner spielt sich selbst, das Dorf ist echt, die Dorfbewohner spielen sich selbst. Nur die Geschichte ist erfunden, wenige reale Erfahrungen mit einbeziehend. Es ist die Geschichte des riesenwüchsigen "Dorfdeppen" Albert, der nach einem Aufenthalt in der Nervenheilanstalt in sein Dorf zurückkehrt. Er ist als "wunderlich" abgestempelt, und niemand traut ihm zu, daß er sich in den dörflichen Alltag integrieren kann. Der Vater Alberts (Michael Eichenseer) hat in der Zeit von Alberts Abwesenheit den Hof an seinen Neffen (Georg Schiessl) weitergegeben. Albert soll sich, seiner "Unvollkommenheit" gemäß, unterordnen und als geduldeter Außenseiter arbeiten und leben. Die Sozialstruktur, die hier aufscheint, sichert Albert immerhin eine minimale Fürsorge, er hat ein Dach über dem Kopf, er bekommt zu essen, er darf mitarbeiten. Für "verantwortlich" hält ihn aber keiner. Dies ist der Ansatzpunkt des Films; er entwickelt seine Geschichte ganz aus der Reibung des Selbstverständnisses Alberts und derer, die ihm dies absprechen, also: der fremden Perspektiven, die ihn als unfähig festschreiben zu arbeiten, soziale Bindungen einzugehen, Zukunftsperspektiven zu haben usw. Er gilt unter dem etikettierenden Blick der dörflichen Öffentlichkeit als eine besondere Art von Monster, von "Freak", von absonderlichem Außenseiter. Natürlich ist dies eine "interpretative Falle", die von vornherein Urteile über jede mögliche Verhaltensweise Alberts enthält; seine Versuche zu beweisen, daß er zumindest "normal" arbeiten kann und einen eigenen Willen, Wünsche und Träume hat, werden von Verwandten und Dorfbewohnern als Ausbruch seiner Absonderlichkeit gewertet. Für die Jugendlichen, zu denen Albert sich hingezogen fühlt, ist er nur ein Objekt, an dem sie ihren Spaß haben können und an dem sie ihre Aggressionen abreagieren. Auch die zaghaften Versuche Alberts, sich die Zuwendung und Zärtlichkeit von Frauen zu sichern, enden immer wieder in Ablehnung und Isolation. Schließlich bleibt Albert kaum ein anderer Ausweg, als gegen die ihm vom Dorf aufgezwungene Einsamkeit dadurch zu protestieren, daß er das tut, was man von ihm erwartet - hilflose Protestaktionen, die ihn noch weiter in die Außenseiterposition hineinziehen. Gegen die Bevormundung durch seinen Vetter wehrt er sich, indem er mit ausgefahrenem Pflug "spazieren" fährt und einen Ackerweg zerstört; eigentlich mehr zufällig setzt er eine kleine Hütte in Brand (er ist betrunken). Seine letzte Widerstandshandlung ist ein resignierter Appell: Er läutet die Kirchenglocke und erhängt sich am Glockenseil.

Ohne soziale Geborgenheit, einsam, verletzlich und wehrlos, leistet Albert - zunächst noch naiv-listig, dann immer grausamer - einen unformulierten Widerstand, der zwangsläufig im Klischee des "gemeingefährlichen Idioten" schon wieder eingefangen ist. Hinter der Abwehr, mit der Familie und Dorf Albert begegnen, lauert die Angst der "Normalen" vor Andersartigkeit, Irrenhaus und Gefährdung der eigenen Sicherheit. Unbeholfen-



ne Gutmütigkeit und selbstzufriedenes Mitleid der Dorfbewohner "ihrem Behinderten" gegenüber erweisen sich schnell als aufgesetzte Masken, Abwehr und Aggression sitzen tiefer. Darum nützte es im Grunde wenig, wenn Albert sich änderte. Gleichzeitig mußten sich auch die anderen in ihrer Bereitschaft ändern, auf Albert einzugehen und ihn als gleichberechtigten Dorfbewohner zu akzeptieren. Josef Rödl zu seiner Hauptfigur: "Die Alternative, aus der Situation unserer Dorfgeschichte sein Leben anders zu führen, würde für Albert bedeuten, daß er stark sein müßte, und das ist eine Voraussetzung, die auch bei Albert nicht vorhanden war. Würde es Leute geben, die Verständnis für seine Situation hätten, könnte man sie sicherlich verbessern. Das aber setzt ein bestimmtes politisches Bewußtsein voraus. Die Darstellung vom Wesen und Funktionieren dieser dörflichen Gemeinschaft - das ist der politische Gehalt dieses Films. Albert ist so eine politische Figur" (Rödl 1980: 19).

Die besonderen Bedingungen, unter denen ALBERT - WARUM? entstand, sind die intimen Kenntnisse, die der Filmemacher und sein Team von der Lebenswelt hatten: "Alle Mitglieder unseres kleinen Teams stammen aus dieser Gemeinschaft. Wir waren keine Fremdkörper, sondern ein Teil dieser Gemeinschaft, der sich zwar ganz anders entwickelt hat, aber immer noch von dieser Gemeinschaft als ein Teil begriffen wurde, was etwas ganz Wesentliches für unsere Arbeitsweise war. Wir funktionierten nur als eine Art Konzentrationsmoment, als ein Team, das etwas in Bewegung setzt, wo die anderen dazugezogen werden und sich dieses Konzentrationsmoment erweitert, größere Kreise zieht und allmählich dieses ganze Dorf mit einbezogen wird und eben auch Albert als Teil dieser Gemeinschaft einbezogen ist, wobei sich die Arbeitsweise sehr auf ihn konzentrieren mußte, weil er aus seiner besonderen Situation heraus bei sich nicht so die Kraft hatte wie jemand anderes, so lange Zeit konsequent zu arbeiten; andererseits brachte er eine Begeisterung, einen Arbeitseifer und auch eine Kraft in die Arbeit mit hinein, die man im Film feststellen kann. Er entfaltete eine schauspielerische Leistung, die ihm niemand zugetraut hat, auch ich anfangs nicht in dem Maße" (ebd). Die Geschichte, die der Film erzählt, liegt mit der Sozialstruktur der Produktion des Films scheinbar in offenem Konflikt. Die Parteinahme des Films für den Behinderten ist offensichtlich. Sogar im Dorf wurde diskutiert, ob Rödl den Darsteller des Albert, Fritz Binner, nur benutze und ob es möglich sei, einen Film für ihn zu machen, einen Film, um Verständnis für seine Lage zu wecken. Daß all dies in den alltagspraktischen Einstellungen der Dorfbewohner wenig bewirkte, wurde schon erwähnt. Dennoch klagt der Film nicht an, er schildert auch die Ausschließenden und Abwehrenden als gefangen in einem Gefüge von Meinungen und Einstellungen, das ihre Lebenswelt ausmacht. Die Widersprüche in Rödl's Aussagen zu seinem Film (zum einen akzentuiert er die Utopie der Integration Alberts während der Dreharbeiten, zum anderen beschreibt er, daß dies für die Dörfler keine weiteren Konsequenzen gehabt hat) resultieren vielleicht aus seinem Engagement für die Person Alberts - was genau den Blick für die Funktionen der Ausgrenzung in der dörflichen Lebenswelt trübt.

Parteilichkeit und Freundlichkeit zeichnet auch die beiden amerikanischen Filme LARRY (USA 1974, William A. Graham) und BEST BOY (USA 1980, Ira Wohl) aus. Letzterer ist ein Dokumentarfilm über den Cousin des Filmemachers - die familiäre Bindung bildet sicherlich eine Voraussetzung dafür, daß Wohl starkes Engagement in den Film hineingetragen hat. LARRY ist dagegen ein Spielfilm mit Schauspielern, geht aber auf einen authentischen Fall zurück; die verwendeten Stilmittel verweisen auf dokumentarische Verfahren, der Film ist nüchtern wie ein klinischer Report. Kommentare der Pflegerin, die eine wesentliche Rolle spielen, und - in die Handlung einbezogene - Fernsehaufzeichnungen des Heimpersonals über Tests und Gespräche mit dem Patienten unterstreichen den dokumentarischen Anspruch des Films. Die Montage ist sparsam verwendet, die Erzählführung strafft.

Frederic Forrest spielt Larry Herman, einen jungen Mann, der seit seiner Geburt (er ist Mitte zwanzig) in einem Heim für geistig Behinderte lebt. Er gilt als kontaktunfähig, kann sich verbal nicht artikulieren und scheint über das Bewußtseinsstadium eines Säuglings nicht hinausgekommen. Bei einem Umzug des Heims fällt der hilflose, apathisch wirkende Mann der Pflegerin Nancy Hockworth (Tyne Daly) auf. Sie glaubt, an

Larrys Verhalten Interesse an seiner neuen Umgebung festzustellen. Sie beschließt, ihn eingehender zu beobachten. Mit der Zeit gelingt es ihr, eine Beziehung zu Larry aufzubauen. Sie hilft ihm so lange beim Essen, bis er es alleine schafft, und bemerkt viele andere Lernfortschritte bei ihrem Schützling. Sie zieht den Arzt Dr. McCabe (Michael McGuire) hinzu, der aber skeptisch bleibt, als sie ihre Überzeugung äußert, Larry sei geistig normal, habe seine Fähigkeiten nur nie entwickeln können. Als Larry dann aber in einem Test demonstriert, daß er zwischen Wirklichkeit und Einbildung unterscheiden kann (in der Terminologie des Films: er kann "abstrahieren"), fördert auch der Arzt Nancys Therapieprogramm. Bald kann Larry seine Bewegungen richtig koordinieren, er lernt laufen und sprechen. Nach etlichen Wochen hat Larry so große Fortschritte gemacht, daß Nancy ihn auf einen Ausflug nach "draußen" mitnimmt. Staunend steht er einer fremden Welt gegenüber und wundert sich darüber, daß Leute an einer Parkuhr Zeit kaufen oder daß das Trinkgeld die Summe für den Verzehr nicht übersteigen soll. Nach diesem Ausflug glaubt Nancy nicht mehr, daß Larry ein eigenständiges Leben führen könne. Er sei zu naiv und zu wenig mißtrauisch Fremden gegenüber. Eines Tages ist Larry die Bevormundung durch Nancy leid, nach einem Streit und einer anschließenden Aussprache verläßt er das Heim für immer. Er will sein Glück auf eigene Verantwortung suchen.

LARRY ist ein Märchen über die Emanzipation eines Behinderten. Gleichwohl ist der Märchencharakter versteckt, die Oberfläche der Geschichte suggeriert einen Authentizitätsgrad, den die Erzählung selbst nicht einlösen kann. Ganz offen werden Motive des Märchens und des Comicstrip in NUNZIO (USA 1978, Paul Williams; der deutsche Titel "Nunzio der Superman" stellt die Vorlagen sogar im Titel heraus) zur Darstellung der Situation eines Geistigbehinderten verwendet. Nunzio Sabatino (David Proval), der Protagonist, hat eine Marotte: Er läuft in seiner Freizeit als "Superman" herum. Er ist sehr langsam, kann mit Geld nicht richtig umgehen, es mangelt ihm an Durchsetzungsvermögen. Jugendliche bezeichnen ihn als "Trottel", und immer wieder muß sich sein Bruder Jamesie (James Andronica) für ihn einsetzen. Auch seine Geschichte handelt davon daß einer, dem man weder verantwortliches Handeln noch ein situationsgerechtes Verhalten zubilligt, den man in der Rolle des Kindes beläßt, sich freimacht und unter Beweis stellt, daß er mutig ist, daß er zupacken kann, daß er eben ein "Jemand" ist, auf den man zählen kann. Nunzios Geschichte hat ihren Höhepunkt in einem Zitat der Superman-Geschichten: Er rettet eine behinderte Frau und ihr Baby aus einem brennenden Haus. Sein Bruder, der ihn immer wieder entschuldigt hat, daß er nicht auf sich alleine aufpassen könne, schaut verwirrt-bewundernd zu.

NUNZIO stellt die Kindhaftigkeit des Behinderten extrem in den Vordergrund. Versunken in die Welt der Comics, wird Nunzio von allen behandelt wie ein Kind, ja sogar als Kind. Die Mutter (Morgana King) übernimmt die kindliche Verwechslung von Name und Personalpronomen ("komm, essen, daß Superman satt wird!"), die Nunzio selbst benutzt (doppeldeutig: "Superman nimmt kein Trinkgeld!"); Nunzios Argumentationen sind voll von kindlich-paradoxen Widersprüchen; er ist unschuldig und naiv, die Mutterbindung ist sehr intensiv (wenn man ihm droht, die Mutter werde krank, nimmt "Superman" sogar wieder Trinkgelder an, wodurch er unter Beweis stellt, daß er doch "vernünftig" handeln kann).

Die Mutter spielt auch in BEST BOY die Schlüsselrolle. Sie ist es, die ihren geistig behinderten Sohn in Abhängigkeit hält, sie muß ihn schließlich freigeben, daß er frei werden kann. Die Geschichte in Kürze: Ira Wohls Cousin Philip war geistig behindert, seine intellektuellen Fähigkeiten entsprachen denen eines Fünfjährigen. Über fünfzig Jahre alt, lebte er immer noch bei seinen Eltern, behütet, vor der Außenwelt abgeschirmt, abhängig. Im Bewußtsein, daß sie sterben würden und Philip dann allein sein würde, stimmten die Eltern zu, daß Philip auf eine Schule für Geistigbehinderte kam. Auch Ira kümmerte sich intensiv um seinen Cousin; er nahm ihn mit in den Zoo und zu einer "Anatevka"-Vorführung (Singen war eine von Philips Lieblingsbeschäftigungen). In der Schule gefiel es Philip sehr gut, er wurde selbständiger, konnte sich bald im Verkehr orientieren, und er lernte den Umgang mit Geld. Zwei Jahre nach seinem Schuleintritt fuhr Philip sogar ins Ferienlager - das erste Mal, daß er freiwillig für längere Zeit von zu Hause wegging. Der Vater starb. - Nach drei Jahren bot man Philip (und seiner Mutter) an, in ein "Haus" in der Nähe zu ziehen, eine

Wohngemeinschaft von Geistigbehinderten und einigen Betreuern. Philip wollte dorthin ziehen, die Mutter stimmte (in einem Akt der Selbstaufgabe und der Qual) zu, sie würde jetzt ganz alleine sein. Ein halbes Jahr später starb auch sie.

Auch dies ist scheinbar die Geschichte einer (späten) Sozialisation und Emanzipation eines Behinderten. Bei genauerem Hinsehen durchleidet aber die Mutter die Stationen der Befreiung des Sohnes. Sie war es, die mit tyrannischer Fürsorge und terrorisierender Liebe den Sohn im Bann hielt und ihm seine Rolle zudiktierte. Dies wird nie explizit, es ist aber immer in alltäglichen Situationen enthalten. Mittelbar bestätigt die Mutter die Rolle des abhängigen Sohnes: Abwaschen; Philip steht in der Kochnische und spült, die Mutter sitzt in einem Sessel und spricht mit Ira, der hinter der Kamera steht; dann versucht sie, Philip anzusprechen, ein Gespräch mit ihm anzufangen; Philip reagiert nicht, die Mutter wendet sich zur Kamera zurück und kommentiert, Philip sei jetzt beschäftigt, für eine Stunde mindestens, aber dann würde alles glänzen, von innen und außen, alles werde wie neu sein. Philip wird so gelobt und bestätigt. Der Vater (Philip nennt ihn Max, und in der Anrede spiegelt sich, wie verschieden die Rollen der Eltern Philip gegenüber sind) hat eine ganz andere Position. Er ist sehr still, er hält sich heraus, er setzt sich keinem Konflikt mit seiner souverän-dominierenden Frau aus. Dennoch - oder gerade deshalb - sind ihm die Abhängigkeitsverhältnisse, die Dominanz seiner Frau und die Rolle, die die Mutter für Philip spielt, bewußt. Manchmal gibt er kurze, aber treffende Kommentare ab. Als Philip zur Schule gegangen und nicht mehr täglich mit seinen Eltern zusammen ist, fordert er seine Frau auf, das Geschirr zu waschen, ihr "Hausangestellter" sei nun weg. Oder als die Eltern und das Filmteam Philip im Ferienlager besuchen und Philip ganz aus dem Häuschen ist, merkt er lakonisch an, "sie" (mit einem Seitenblick auf die Mutter) mache Philip nervös.

Ira Wohl hat mehr als drei Jahre lang mit der Kamera den Weg Philips verfolgt. An keiner Stelle versucht er, die Anwesenheit der Kamera zu tarnen; auch ist offensichtlich, daß den "Mitspielern" die Anwesenheit des Teams bewußt ist. Insbesondere für Philip ist die Kamera ein Gegenstand intensiver Aufmerksamkeit, er starrt ungeniert hinein, und als man ihm versichert, die Kamera mache Bilder, beginnt er, für die Kamera eine Show abzuziehen, er singt und tanzt und versichert sich ständig, daß die Kamera auch bei ihm ist. Der Film wird so zu einem gemeinsamen Produkt des Filmteams, von Philip und allen anderen Beteiligten - das Medium einer schmerzvollen Auseinandersetzung mit einer Situation, aus der ein Ausweg gefunden werden mußte. Keiner der Beteiligten wird diffamiert oder diskreditiert, allen gehört gleiche Sympathie. Das Sozio- und Psychogramm der Familie wird nicht exhibitionistisch vorgeführt, sondern von innen heraus entwickelt, geduldig und mit großem Wissen darüber, was wichtig ist.

Die Verfilmung kaum eines Gegenstandes wirft so viele ethische, moralische und medienpolitische Probleme auf wie die der geistigen Behinderung. Allzu nahe liegt die Gefahr, den Mythos des gefährlichen Riesen mit den Bärenkräften oder das Klischee des erwachsenen Kindes, der unschuldig-tragischen Figur und ähnliches zu evozieren. Dies ist nur natürlich, zu groß ist dazu die Kraft der konzeptuellen Modelle, sie "passen" auf so vieles. Und dann steht der Zuschauende doch wieder daneben, der Behinderte wird zu einer Kunstfigur, zu einer ästhetischen Gestalt. Hans C. Blumenberg schrieb über ALBERT - WARUM? (und holte den Film damit ganz und gar in den vorinterpretierten Rahmen zurück): "Dieser Mann heißt Fritz Binner, auch wenn man manchmal meint, den jungen Boris Karloff vor sich zu haben: ein sehr ungewöhnliches Gesicht, eher grob als schön, mit großen, abstehenden Ohren ausgestattet, voller Verwunderung über die Welt, manchmal auch nur stumpf, dann wieder neugierig, gar übermütig. Wie Karloff ist Binner ein zarter Riese, ein Mensch mit seltsam eckigen Bewegungen und staksigen Schritten, dem man rasch anmerkt, wie unheimlich ihm seine eigene Kraft ist, wie wenig dieser riesige Leib zu seinem sanften Naturell paßt" (*Die Zeit*, 3.11.1978).

Eines fällt an vielen Filmen über geistige Behinderung (wie auch LARRY oder NUNZIO) auf: Die Abweichung wird aufgehoben. Therese Zemp schrieb in einer Polemik über die Medienpolitik der Behinderung: "Behinderte sind dann fernsehwürdig, wenn sie's 'mit eisernem Willen schaffen, normal zu sein' (Zemp

1981: 19). In besonderem Maße trifft dies auf die Fernsehproduktionen zu; im Spiel- und Dokumentarfilmbereich ist die Darstellung Geistigbehinderter sowieso ausgesprochen selten. Für prototypisch kann ein schweizerischer Film aus der Reihe "Begegnungen" gelten, in seinem Mittelpunkt ein mongoloides Kind: "Zum Schluß des Films mußte ich gestehen, daß ich noch selten einen so witzigen, drolligen und schönen nichtbehinderten Lausbuben gesehen habe, geschweige denn einen geistig behinderten. Alles lief rund: Er spielte Streiche, wie es sich gehört für einen Knaben, die Mutter erzählt ihm Gute-Nacht-Geschichten, als hätte sie noch nie Schwierigkeiten gehabt mit der Tatsache, ein behindertes Kind zu haben, er geht zur Sonderschule und ist da sehr verspielt, das macht ihn noch sympathischer. (...) Drei Starbehinderte, dazu noch Kinder (...). Mit solchen Renommierkrüppeln will man uns an den Mann/die Frau bringen, obwohl doch alles gar nicht so einfach ist: Es holen keine 600 Amputierte eine Silbermedaille, die Apparate lösen die Kontaktschwierigkeiten noch lange nicht, und Geistigbehinderte sind und bleiben vor allem nicht einfach nur drollige, liebenswerte Geschöpfe" (ebd., 20).

## **DIE UNSPEKTAKULÄRE TRAURIGKEIT DES NORMALFALLS**

Amsterdam, ein Kosmetiksalon, draußen scheint die Sonne. Anneke Broekman (Monique van de Ven), eine der Angestellten, verabschiedet sich von ihren Freundinnen und Kolleginnen. Sie wird ein Kind bekommen und dann ihren Beruf aufgeben. Fröhlichkeit, Gekicher, Belangloses - was man sich eben in solchen Situationen mitteilt. Mit dokumentarischer Treue zeichnet die Kamera dies auf, das Nebensächliche, Undramatische, scheinbar nicht Wichtige. Wie sehr es in den Vordergrund gerückt und eine Hauptrolle spielen wird, wird sich erst später erweisen.

Szenenwechsel. In der Klinik, Anneke hat nach einer komplizierten Geburt ihr Kind zur Welt gebracht. Leo (Pieter Groenier), ihr Ehemann, kommt zu Besuch. Erste Irritationen: Daß für Anneke das Baby das wichtigste ist, daß das Kind für sie den Mittelpunkt der Situation bildet, übersieht er. Er ist voll von eigenen Themen, Plänen, Entwürfen. Er hat sich umgetan, sie werden nach Almere ziehen, in eine der neuen Städte auf dem trockengelegten IJsselmeer. Er hat Glück gehabt und gleich Arbeit gefunden (er ist Land- und Forstarbeiter). Sie werden in ein neues Haus ziehen, die Pläne hat er dabei. Anneke ist angesichts seiner Aktivität überrascht und verwirrt, für Momente scheint das Baby auch für sie in den Hintergrund zu rücken. Dann stellt sich aber Befremden ein, mit ihrem Gesichtsausdruck teilt sie mit, daß sie eigentlich anderes erwartet hatte. Leo übersieht die Veränderung ihres Gesichts.

Szenenwechsel. In Almere, in einem der neuen, „adretten“ Stadthäuser, die zu Dutzenden hintereinanderggebaut den immer neuen Traum vom „Glück im Eigenheim“ zu erfüllen scheinen. Anneke hat ihren Beruf aufgegeben, sie ist nur noch Hausfrau und Mutter. Das gefällt ihr gut, zunächst jedenfalls. Sie gerät aber in Probleme, denn immer mehr verwirrende und unerwartete Veränderungen ihrer Persönlichkeit greifen in ihren Alltag ein. Zunächst scheint sich Langeweile auszubreiten, sie putzt vielleicht etwas zu viel. Den ganzen Tag allein zu sein, ist nicht ausreichend für sie, lastet sie nicht aus, kann sie auf die Dauer nicht befriedigen. Und wenn Leo abends nach Hause kommt, erschöpft und müde, und nur noch fernsehen, aber sich nicht intensiv mit ihr beschäftigen will, ist sie unzufrieden. Das Kind ist ganz ihre Aufgabe. Wenn es nachts schreit, muß sie aufstehen, Leo bleibt liegen, er hat schließlich am nächsten Tag eine schwere Arbeit vor sich.

Auch diese Szenen sind Bruchstücke der profanen Vollzüge und Verhältnisse, in denen sich das Alltägliche abspielt und die den Alltag ausmachen. Es sind keine Sensationen, die hier geschehen, sondern banale Auseinandersetzungen um Zuständigkeiten, um die Teilung der Arbeit, um die Rechte und Pflichten der Beteiligten. Über den Alltag kann man nicht erzählen, er ist langweilig, er gibt nichts her, was eine gute Geschichte ausmachen könnte. Erzählbar ist nur der Gegenalltag - Feste, Katastrophen, Glück, Trauer usw. Der Alltag

selbst wird erst dann zum erzählbaren Gegenstand, wenn er mit denen, die er regiert, nicht mehr übereinstimmt.

Zurück zu Anneke und Leo. Es geschieht das Unerwartete: In einer Nacht, irgendwann, ohne besonderen Anlaß, bekommt Anneke einen schweren Erstickungsanfall. Der Arzt kommt sofort, er untersucht sie, organisch ist sie gesund. Er beruhigt die Kranke, sie sei wohl ein wenig überlastet, die Umstellung (neue Stadt, das Kind)... Er schreibt ihr Medikamente auf, diese werden sie beruhigen. Ein paar Tage später sucht Anneke ihn in der Praxis auf, sie versucht, mit ihm zu sprechen, er blockt aber ab und verschreibt ihr von neuem Pillen. Die Medikamentenlaufbahn steht offen: Die Tranquilizer nehmen Anneke zwar die Angst, das Gefühl der Beklemmung verläßt sie eine Zeit; aber sie wird dabei auch lethargisch, müde und depressiv. Sie verliert langsam ihr Selbstbewußtsein, und sie verdächtigt sich, eine schlechte Mutter zu sein und als Ehefrau zu versagen. Ihr Musterhaushalt gerät etwas durcheinander, sie räumt manchmal tagelang nicht mehr auf, sie hat nicht die Kraft und die Entscheidungsfreude, das in die Hand zu nehmen. Andererseits verteidigt sie ihre Zuständigkeit für das Kind mit Händen und Füßen: Mit allen Mitteln hält sie Leo davon zurück, zu viele Dinge mit dem Baby zusammen zu machen; selbst die Zeit, die er abends am Bett des Kleinen verbringen darf, wird „kontingentiert“. Einer Katastrophe gleich kommt ein äußerlich banales Geschehnis im Supermarkt: Anneke ist mit dem Fahrrad zum Einkaufen gefahren, in den Supermarkt, sonst gibt es kaum Läden in der Stadt, die sie besucht. Aus reinem Zufall trifft sie Martha (Linda van Dyck), eine der Kundinnen, die sie in der Zeit, als sie noch im Salon arbeitete, bedient hatte. Ein kurzes Gespräch, die beiden Frauen werden sich wiedersehen, Anneke wird Martha zu Hause maniküren. Als dann das Gespräch auf anderes geht, wie man lebt, was man tut (das belanglose Alltagsgespräch wieder), fällt es Anneke wie Schuppen von den Augen: Sie hat das Baby allein zu Hause gelassen! Als habe sie ein schweres Vergehen entdeckt und sei das Kind in höchster Gefahr, gerät sie in Panik, hektisch und mit fliegenden Fingern bezahlt sie an der Kasse und hetzt nach Hause. Es folgt eines der Bilder, die die neue holländische Stadt (ob ihrer humanen und freundlichen Wohnverhältnisse sonst allenthalben gelobt) in einer noch nie gesehenen Art zeigen: Anneke, auf dem Fahrrad, stemmt sich mit aller Kraft gegen den Wind. Sie fährt auf einen riesigen Neubaukomplex zu, der symmetrisch das ganze Bild einnimmt und bedrohlich, wie eine Krake, über dem Horizont lauert.

Später, eine andere Situation: Anneke ist mit dem Kleinen in einem der Kinderhorte, in dem sich Frauen mit kleinen Kindern treffen. Einige Frauen unterhalten sich, dominiert ist die Geräuschkulisse vom Geschrei der Kinder. Anneke hat Tabletten genommen, ihr Blick ist trübe; sie bekommt Platzangst. Die Situation kippt um, sie wird zum realen Alptraum. Nur die Flucht kann Entlastung bringen; dazu die irritierten und neugierigen Augen der anderen Frauen, die nicht verstehen, was geschieht. - Ein anderes Bild: die Stadthäuser, von oben, alles ist Stein und Symmetrie, kein Grün, kein Mensch ist zu sehen, die massenhaft vervielfältigten Eigenheime. Die architektonische Geometrie regiert das Bild. - Wieder eine andere Situation, der Rhythmus der Alltagskatastrophen beschleunigt sich: Leo ist bei seinem Chef eingeladen, Anneke hat Angst. Sie steigert sich so in das Gefühl der Bedrohung hinein, daß sie erneut einen Erstickungsanfall bekommt, die beiden müssen umkehren, Leo ist gekränkt und verärgert.

Die Rede ist von ADEMLOOS (Niederlande 1982, Mady Saks), einem der außerordentlichsten Filme über eine psychische Krankheit überhaupt. Obschon nach mehrjähriger Vorbereitung als Spielfilm konzipiert, kommen dennoch vor allem dokumentarische Verfahren zur Anwendung. Der Spielort ist - soziologisch und architektonisch - eine reale Stadt. In den Vordergrund geraten jene alltäglichen Dinge, die in der Geschichte der Depression Annekes eine neue, andere, bedrohliche Dimension erhalten. Es ist deutlich, daß bestimmte - architektonische und soziologische - Bedingungen die Voraussetzungen für Annekes Krankheit sind. Antworten, Auswege und Alternativen thematisiert der Film nicht, er zeigt auf. Seine Stärke ist die genaue Beobachtung, die Detailkenntnis, die nur aus der Sicht „von innen“ entstehen kann. Dennoch liegen die neuralgischen Punkte eines Lebens, wie Anneke und Leo es führen, offen: Anneke müßte wieder arbeiten, dann könnte sie die Einsamkeit der „grünen Witwe“ überwinden; aber das geht nicht, es gibt keine Kinderhorte, keine ge-

meinsamen Initiativen, keine politische Vertretung; auch Leo müßte sich ändern, die Arbeits- und Lebensteilung zwischen den beiden müßte aufhören. So aber entsteht in der Einfriedung der Privatsphäre eine Katastrophe, die aus der beschäftigten Sinnlosigkeit der Nur-Hausfrau resultiert, die, um sich wenigstens einen Rest an Gewicht, Bedeutung und Achtung zu erhalten, das wenige, was ihr zur Verwaltung zugeteilt ist, verteidigen muß und sich damit noch einsamer macht.

Hilfe und Unterstützung können Anneke nicht oder nicht mehr erreichen. Als Martha ihr erzählt, daß sie eine Schwangerschaftspsychose mit ähnlichen Symptomen wie Anneke hinter sich hat (sie ist nach einem Selbstmordversuch in einer Klinik gewesen), ist Anneke zwar verstört und betroffen, aber sie spricht nicht. Die endgültige Katastrophe kommt scheinbar unvorbereitet: Anneke versucht sich zu ertränken; im letzten Moment wird sie aus dem Wasser gezogen. Sie wirkt wie schlafwandelnd, wird in eine Klinik gebracht. Immer noch abwesend (vielleicht hat sie Tabletten genommen), wird sie geduscht. Danach sitzt sie auf einem Stuhl, den Blick auf nichts gerichtet, eine Hand kommt von der Seite und wischt ihr eine Haarsträhne aus dem Gesicht. Der langwierige Prozeß der Heilung beginnt.

Leo - wie auch die anderen aus ihrer Umgebung - erhebt keinen Vorwurf. Er erscheint ratlos, überrascht und betäubt von dem, was er nicht vorausgesehen hatte. Er ist plötzlich aufmerksam geworden, was er lange nicht mehr gewesen ist. Seine Besuche in der Klinik sind zugleich Versuche, wieder in Beziehung zu Anneke zu treten. Einmal erwartet Anneke ihn schon am Bahnübergang, die Schranke ist geschlossen. Leo hat das Baby mitgebracht. Anneke ist erschreckt, sie scheint sich im Gebüsch verstecken zu wollen, dann aber doch die Begegnung. Später sitzt das Paar im Park, schweigend (es wird wenig geredet in dem Film, vieles läuft nonverbal ab).

Auch der Arzt hat große Probleme, mit Anneke ein Gespräch aufzunehmen. Ganz am Ende des Films ist Anneke wieder einen Schritt auf die anderen zugegangen: Man sieht sie, Leo und den Therapeuten bei der Besichtigung einer Videoaufzeichnung einer Paartherapie von Anneke und Leo. Sie schreien sich als Vorwürfe zu, was sie am jeweils anderen gestört hatte - die Interesslosigkeit des Mannes vor dem Fernsehgerät, der Besitzanspruch der Frau auf das Kind. Anneke und Leo sehen diese Aufzeichnung mit großem Ernst, sie wirken erstaunt und gefesselt.

Die unpräzise Zuwendung zu alltäglichen Verrichtungen und Lebensbedingungen, das im Grunde undramatische Aufzeichnen dessen, was die unmerkliche Folie des Außerordentlichen, des Besonderen und Gegen-Alltäglichen ist - der eine Aspekt. Der andere: Das Einbrechen des Verstörenden in scheinbar geordnete Alltagsverhältnisse, das Brüchigwerden dessen, was für selbstverständlich galt, die unmerkliche Veränderung des Normalen. Indem Menschen in einer Umgebung, die gemeinhin für erstrebenswert und gesichert gilt, krank werden, weil sie an den verborgenen Zwängen und der heimlichen Entleerung des Lebenssinnes leiden, wird auch die Selbstverständlichkeit in Zweifel gezogen, mit der dieser Alltag Geltung beanspruchen kann. Hedemarie Strauch schrieb über ADEMLOOS, daß „der Grad der Verzweiflung (...) nicht unbedingt von der Härte der Verhältnisse abhängig“ ist und daß der Normalfall von „unspektakulärer Traurigkeit“ sei (Zitty 7:5, 1983, 68). Die Lebensform, der sich ihre Mitglieder unterwerfen, erweist sich als ein leerer Kodex der Wirklichkeitsbewältigung, der zwar oberflächlich entspannt und akzeptiert ist, unter dem aber Krisen, Krankheiten und Selbstvernichtung wüten. Konfrontiert mit Menschen, die nur noch mit „gebrochenem Herzen“ an der allgemeinen (oder für allgemein gehaltenen) Normalität teilnehmen können oder wollen, erscheint die Alltagswelt als ein Instrument der Unterdrückung, der (allgemeinen) Entfremdung des Menschen von seiner Welt und der zwanghaften Unterwerfung aller unter eine unbegründete Norm.

Filme über psychische Krankheit, die das Entstehen und den Verlauf der Krankheit in den Rahmenbedingungen des Alltags der Kranken thematisieren, sind Katastrophenfilme. Die Katastrophe betrifft das normale Leben, das in seiner unbefragten Normalität so nicht weiter gelten kann, genauso wie die Stabilität seiner Teil-

haber. Zumindest für die drop outs kann der Alltag nicht mehr vermitteln, was er eigentlich herstellen sollte: Zufriedenheit, Glück, Sicherheit, soziale Nähe, Identität. Die „Katastrophe besteht darin, daß ein System, das nur im besinnungslosen Weiterlaufen funktioniert, auf einmal zur Besinnung kommt“ - so Hellmuth Karasek in einer Kritik zu ORDINARY PEOPLE (USA 1980, Robert Redford) (*Spiegel* 35,8, 1981: W). Vor diesem Hintergrund ist auch Annekes Krankheit nicht nur individuelles Symptom, sondern Indiz tieferliegenderer Krisen: der Stadt, des Rollenverständnisses, der familiären Arbeitsteilung. In der Krankheit spiegelt sich ein Umbruch des Selbstverständlichen, des Nicht-hinterfragten, des für gegeben Gesetzten. Die Vorstellung einer Welt, die den Stoff bietet sowohl für das Orientieren wie für die Wunschvorstellungen, Träume und Gegenbilder, ist in Unordnung geraten, man sieht es an den Kranken. Die Darstellung der Krankheit kann so als eine direkte, unvermittelte und exemplarische Kritik an der geltenden Ideologie der Wirklichkeit aufgefaßt werden.

Ein anderer Schauplatz, Chicago, in einer der kleinen Vorstädte, wo die Mittelschicht wohnt. Die Vorgartenkultur. Der Vater ist Anwalt, die Mutter Hausfrau. Der ältere Bruder ist auf einer Bootsfahrt ertrunken, der jüngere hat daraufhin einen Selbstmordversuch unternommen. Nach dem Aufenthalt im Sanatorium beginnt ein verhängnisvoller Prozeß, der die ganze Familie durcheinanderwirbelt. Der Junge wird zum Auslöser einer ganzen Kette von Katastrophen, aber auch von Handlungen, die darauf gerichtet sind, die verlorene Normalität wieder zu kitten. In der Beschreibung Hellmuth Karaseks: „Aber die Anpassung funktioniert nicht. Er [der Junge, HJW] empfindet des Vaters übertrieben aufmunternde Anteilnahme als verlogenen und verlegenen Trost; er bemerkt, daß die Mutter auf kleinste Verweigerungen der routinierten Familiengewohnheiten mit Ungeduld, ja mit Zurückweisung reagiert. Als er zum Psychoanalytiker geht, der zudem noch ein Jude ist, dafür auf die erwartete Teilnahme in der Schwimmstaffel verzichtet, ist das für die Mutter wie ein schreiendes Zeichen des Mißerfolgs und Unglücks auf der weißen Fassade ihres Familienlebens. Ohne es zu wissen, lebt diese Frau das amerikanische Selbstverständnis, daß Unglück und Mißerfolg untrügliche Anzeichen für Schuld und sündhaftes Versagen seien. Mit fast verzweifelter Mühe versucht sie, die privaten Verstörungen wieder unter Kontrolle zu bringen. [...] Wenn vorgeführt wird, wie diese Frau versucht, das Leben dem Schein unterzuordnen, dann wird deutlich, daß dies eine fast stoische, lebensabweisende Praxis der Daseinsbewältigung ist - ein Prinzip, das dem Chaos trotzt, und sei es um den Preis des Lebens. Mary Tyler Moore verkörpert diese Überlebensstrategie mit eindrucksvoller Überzeugungskraft: Ebenso gerecht wie schonungslos spielt sie, wie diese Frau alle ihre Kraft darauf verwendet, die Norm nicht zu überschreiten, wie alle Impulsivität dazu dient, jede impulsive Reaktion zu verhindern, wie es zur Tugend wird, die Privatheit wie ein Laster zu zügeln“ (*Spiegel* 35,8, 1981: 194).

Schon der Titel ORDINARY PEOPLE - der Film, von dem die Rede ist - legt eine Generalisierung nahe: Das, wovon der Film handelt, betrifft eine „ganz normale Familie“; der Film zeigt Veränderungen, wie sie in „jeder“ Familie vorkommen oder vorkommen können; die Familie des Films ist ein „Prototyp“ aller bürgerlichen Familien. Die Krise, die über die Film-Familie hereinbricht, ist nicht so sehr eine individuelle Krise, sondern zeigt eine allgemeinere Veränderung der für sie geltenden Ideologie der „Normalität“ an. Die Zerbrechlichkeit der Werte, an denen das Alltägliche hängt, wird deutlich an denen, die sich ihnen verweigern (als Außenseiter, Aussteiger oder psychisch Kranke) oder sich ihnen entziehen (als psychisch Kranke, Selbstmörder, Amokläufer). Die verschiedenen Arten des Entzugs oder der Flucht vor dem „Normalen“ sind, wie Spiegelbilder, Mittel, mit denen das Normale selbst in verdeutlichenden Zweifel gezogen werden kann.

Schauplatzwechsel. Dänemark, ein Bauernhof. Eine erste Annäherung öffnet den Blick auf eine scheinbare Idylle, auf eine Familie, in der das normale Leben ohne Krisen Erfüllung, Wohlstand und allseitige Zufriedenheit vermittelt. Knud hat gerade die Lizenz für einen Schweinezuchtbetrieb nach EG-Richtlinien bekommen. Zwar hat er viel Geld investieren müssen - das ihm die Banken vorgestreckt haben -, um den Hof auf die keimfreie Haltung von Schweinen umzurüsten. Doch hofft er, mit dem Zuchtbetrieb schnell so viel Gewinn zu machen, daß er bald wieder schuldenfrei sein wird, ja mehr noch, daß es möglich sein wird, die Fa-

milie dann ganz vom Landwirtschaftsbetrieb ernähren zu können. Alles läßt sich gut an, bis ihm sein Futtermittellieferant schlechtes Futter liefert. Einige Schweine gehen ein, die EG-Lizenz wird für eine Zeit wieder eingezogen, die Versicherungen streiten sich über den Schuldigen; Knud muß weitere Kredite aufnehmen, um die Durststrecke zu überwinden. Das zweite Unglück läßt nicht auf sich warten: Die Schweine infizieren sich, das bedeutet das Ende, die Banken werden den Hof versteigern. In einem Akt letzten Aufbegehrens zerschlägt Knud die Wohnung und - als wolle er ein Zeichen setzen - wirft ein totes geschlagenes Schwein an die Hofauffahrt.

Die ökonomische Katastrophe geht an den familiären Beziehungen nicht spurlos vorüber. Immer stärkere Entfremdung hat sich zwischen Knud (Ole Ernst) und seine Frau Katrine (Karen-Lise Mynster) gestellt. Sie ist Lehrerin, und eigentlich sollte sie aufhören zu arbeiten, wenn der Hof sich finanziell so trägt, daß die Familie auf ihr Einkommen verzichten kann. Je schlimmere Rückschläge sich einstellen, desto mehr wird der Wunsch, den Hof ökonomisch selbständig zu machen, für Knud zur Zwangsvorstellung. Er wird immer schweigsamer, verschlossener und gereizter, je weiter dieses Ziel in die Ferne rückt. Je aussichtsloser die Situation wird, desto stärker steigert sich Knud in die Vorstellung hinein, den Durchbruch, die Wende doch noch zu schaffen; er muß nur noch mehr arbeiten. Er kapselt sich ein, läßt die anderen an seinem Unglück nicht teilhaben, die Distanz zwischen ihm und seiner Familie wächst. Einzig ein alter Nachbar (Ingolf David) ist sein Vertrauter, zu ihm kann er mit seinen Sorgen gehen, ohne sich zu entblößen, sein Gesicht zu verlieren, als Versager dazustehen. Als der alte Vilhelm dann aber stirbt, ist der letzte menschliche Kontakt Knuds eingebrochen, Knud ist nun ganz allein. Seine Lage ist aussichtslos. Die familiären Beziehungen geraten mehr und mehr in den Sog der heraufziehenden Katastrophe. Die Reserviertheit geht von Knud aus, er legt den ökonomischen Zusammenbruch des Hofes als sein Verschulden aus und stellt sich unter immer rigideren Leistungszwang. Spontane Zuwendungen zu Frau und Kindern werden immer unmöglicher, die Schweine ergreifen Besitz von ihm. Halluzinationen von Leichenwagen treten hinzu.

Katrine reagiert mit Befremden und Unverständnis. Sie hat ihren Kollegenkreis, in den sie integriert ist; man feiert Feste zusammen, organisiert Spaziergänge, kommt zu Klönabenden zusammen. Knud steht dem zunehmend fremd gegenüber, er ist mißtrauisch und beginnt, seine Frau zu verdächtigen. Als schließlich das Ende naht, kann Katrine nicht sicher sein, ob Knud sie und die Kinder nicht auch beschädigen wird - sie flieht. Zwar kehrt sie am Ende zu Knud zurück, doch ist bis hier deutlich geworden, daß unter dem Druck der ökonomischen Verhältnisse auch die Privatsphäre gefährdet ist. Die Familie wird zusammenbleiben, aber die Voraussetzungen sind andere geworden.

DER ER ET YNDIGT LAND (Dänemark 1982, Morten Arnfred), der Titel des Films, zitiert eine Zeile aus der dänischen Nationalhymne („Kein schöner Land...“) und ist zugleich eine ironische Anspielung auf die eingangs schon erwähnte Vorstellung vom idyllisch abgefriedeten Leben auf dem Lande, den stereotypen Klischees von ökonomischer Unabhängigkeit, glücklichem Familienleben, Nähe zur Natur, psychosozialer Stabilität. Die Wirklichkeit, die DER ER ET YNDIGT LAND in vielen authentisch wirkenden Szenen aus dem täglichen Leben auf dem Hof, in der Familie und im Dorf vorführt, desillusioniert dieses Vorstellungsbild gründlich: Man kann die Arbeit nicht zufrieden, gelassen und fröhlich machen, sondern sie steht unter einem Druck und einem Zwang, der die ganze Person ergreift; der Bauer ist nicht sein eigener Herr, sondern in der Abhängigkeit der Banken; die Nähe zur Natur ist längst verloren, die Produktionsbedingungen sind industrieller Natur; steigende Zinsen, Schuldenlast und die Abhängigkeit von den Lieferbedingungen der Zulieferer determinieren die ökonomische Freiheit. Das Märchen vom „fröhlichen Landmann“ (das sich wohl nur ein Städter ausdenken konnte und das es wohl nie so in der Wirklichkeit gegeben hat) ist endgültig zerstört.

Was aber in DER ER ET YNDIGT LAND auch deutlich wird, ist die Tatsache, daß der Konflikt der Vorstellungswelten auch von den Bewohnern des Landes selbst ausgetragen werden muß. Knud - als exemplarischer



Vertreter seiner Zunft - ist dem, was ihm widerfährt, konzeptionell nicht gewachsen. Für ihn war es ein utopischer Traum (und die logische Konsequenz seiner ganzen Sozialisation), sich mit einer gut florierenden Landwirtschaft die Basis für ein enges und harmonisches Familienleben zu schaffen. Äußerlich hat er sich auf die neuen Verhältnisse gut eingestellt, er argumentiert und handelt wie ein Betriebswirt. Doch fehlt ihm die letzte Konsequenz, die letzte Ablösung: er ist nicht dazu in der Lage, seinen Hof als ein reines Produktionsmittel anzusehen, mit dem er Geld machen will (und nichts anderes); sein Bruder, der mit Futtermitteln handelt, ist ein Gegenbild zu Knud - er ist Manager, kühl, überlegt und distanziert. Knud dagegen hängt an seinem Hof, er liefert sich damit aus. Sein Denken kreist um Begriffe und Vorstellungen, die wie ein anachronistischer Widerspruch zu dem wirken, was um ihn herum geschieht: Er arbeitet so entfremdet wie jeder Industriearbeiter, seine Produktionsmittel beherrscht oder besitzt er schon lange nicht mehr; sein Denken aber hebt die Entfremdung auf, er sieht sich als souverän und selbstverantwortlich. Um so gravierender bricht schließlich mit dem ökonomischen Zusammenbruch die Wirklichkeit in seine Vorstellungswelt ein. Nicht der ökonomische Zusammenbruch ist die Katastrophe, sondern vielmehr die Demolierung jenes großen Traumes, in dem Glück, Geld, Freiheit und Familie illusionär zusammengeschlossen waren.

Auch ästhetisch akzentuiert der Film den Widerspruch zwischen Schein und Realität. Die Geschichte vom Zusammenbruch Knuds und vom Zusammenprall seines Denkens mit den veränderten Bedingungen einer industrialisierten Landwirtschaft ist in Cinema-Scope gefilmt. Der Film beginnt mit Bildern, die die ganze Schönheit der dänischen Landschaft einfangen. Unterlegt mit Naturlauten, dazu pastorale Musik: ein weiter Blick über die Ebene, die Wiesen, kleinen Wälder, die wenigen Gehöfte. Es ist früher Morgen, noch liegt Bodennebel in den Niederungen. Das Bild macht den Eindruck großer Ruhe und Entspannung, Erinnerungen an romantische „Seelenlandschaften“ kommen auf, Beschwörungen der Einheit von Mensch und Natur. Immer wieder ist der Film durchsetzt mit diesen Landschaftspanoramen, die das Landleben als Leben in einem natürlichen, ungebrochenen und ästhetischen Rahmen suggerieren. Wie zwiespältig diese Zuflucht ist - so der programmatische Titel eines Buches über das Heimatgefühl (Bredow/Foltin 1981) -, zeigt erst die Geschichte, die Knud widerfährt.

Mit einer ökonomischen Katastrophe beginnt auch DER PREIS FÜRS ÜBERLEBEN (BRD 1979, Hans Noever): Randolph (Martin West), leitender Angestellter der Elektronik-Firma IME in Jefferson City, Missouri, ein angesehener Bürger der Stadt, verheiratet, zwei Kinder, Golfspieler, findet eines morgens auf seinem Schreibtisch einen vom Computer geschriebenen Brief vor, in dem ihm die Firma - ohne Vorwarnung und ohne Begründung - kündigt. Er verläßt sein Büro, kauft im Supermarkt nebenan ein Gewehr, Munition und einige Backzutaten, die er seiner Frau mitbringen sollte, liefert die Sachen seiner Frau zu Hause ab, kehrt zum Bürogebäude der IME zurück und erschießt nacheinander seine fünf Chefs. Dann diktiert er seiner Sekretärin einen Brief, in dem er erklärt, er habe fünf Computerteile ausgeschaltet. Der Sheriff nimmt ihn in Haft.

Die Familie erfährt aus dem lokalen Fernsehprogramm von der Tat. Randolphs Frau (Marilyn Clarke) kann und will nichts begreifen, sie fällt zunehmend in geistige Umnachtung und muß schließlich in eine Anstalt interniert werden. Randolphs Sohn Tom provoziert bei einem Autorennen seinen Tod, weil er dem allzu groß werdenden Druck der Öffentlichkeit auf die Familie nicht standgehalten hat. Die Tat des Vaters beschädigt das Ansehen der Familie und stigmatisiert damit alle anderen; jeder ist für die Tat Randolphs symbolisch verantwortlich, für jeden bedeutet sie den Verlust der Integrität. Die ganze Familie gerät in den Dunstkreis der Etikettierung des Vaters, es wird so etwas wie „Sippenhaft“ vollzogen. Genauso rätselhaft und irrational wie die Tat Randolphs ist die Reaktion der kleinen Stadt auf sein Tun. Randolph ist vom „geraden Pfad“ abgewichen, er hat so extrem reagiert, daß es nicht mehr akzeptiert werden kann. Er hat gegen die stillschweigend akzeptierte „öffentliche Ordnung“ verstoßen. Dies fordert die Strafe, als wollten sich alle darin versichern, daß ein solches Tun bestraft werden müsse.

Doch wenn auf der einen Seite die einfachen Bürger der Stadt die Ordnung der Wirklichkeit in der Abgrenzung und Aussonderung der Familie Randolphs wiederherstellen, steht auf der anderen Seite das Gegenbild dieser gewalttätigen, aber naiven Art, den normalen Alltag wieder einzurichten. Diese andere Seite des Städtchens ist nicht offen und drückt sich nicht auf der Straße aus, sondern sie ist versteckt, geheim und basiert auf einer stillschweigenden Übereinkunft der Machthabenden. (In diesem Kontext findet im übrigen auch die Psychiatrie ihren funktionellen Ort als ein Instrument der Wahrung und der Sicherung der „öffentlichen Ordnung“.) Hinter verschlossenen Türen haben Bürgermeister und Justiz, im Einvernehmen und im gemeinsamen Interesse mit dem Management der IME, den Prozeß gegen Randolph im vorhinein entschieden: Weil Randolph Mitwisser eines zwanzig Jahre zurückliegenden Giftmüllskandals ist, dessen öffentliche Diskussion unter allen Umständen verhindert werden muß, wird es keine Gerichtsverhandlung geben. Randolph wird Unzurechnungsfähigkeit und geistige Verwirrung attestiert, er wird als unglaublicher Psychopath in eine Anstalt abgeschoben.

Die beiden aufeinanderfolgenden Geschichten - der Amoklauf des Managers, die darauffolgende Reaktion von Bürgern und Verwaltung - folgen zwei authentischen Vorlagen. Die Sozial- und Infrastruktur des kleinen Ortes Jefferson City ist durchgehend in den Film eingegangen, Bürger spielen sich selbst, Bruchstücke von „Realität“ bleiben erhalten. Auch in der Realität existieren schließlich die Probleme, wie die Öffentlichkeit auf Handlungen wie Randolphs reagieren soll. Auch außerhalb des Films spielen Strategien, die „öffentliche Ordnung“ aufrechtzuerhalten und damit den Rahmen für solche Werte wie Sicherheit, Privatheit und die Ordnung der Arbeit zu schützen. Die als gemeinsam akzeptierte Wirklichkeit sieht extreme Verhaltensweisen in extremen Situationen nicht vor. Das heißt im Klartext: Erhält man eine Kündigung, und sei es nach vielen Jahren in der gleichen Firma, darf man keine Rache begehen. Tut man solches (wie Randolph), muß man der Bestrafung gewärtig sein.

Je rigider die Verhaltenserwartungen sind, die über jedes Mitglied einer sozialen Gemeinschaft ausgebreitet sind, desto weniger Spielraum steht für Abweichungen frei. Die Grenzen sind aber schwimmend. Steht auf der einen Seite ein Verhaltenstypus, der (wie an Randolphs Fall deutlich wird) eine eindeutig sanktionierbare Verletzung von Verhaltensregeln und -geboten ist, stehen auf der anderen Seite Handlungsweisen, die in viel geringerem und weniger auffallendem und gravierendem Maße von der „Normalität“ abweichen. Doch auch diese Verstöße zählen zu den Auffälligkeiten, die unter dem Etikett „psychotisches Verhalten“ zusammengefaßt werden: „Psychotisches Verhalten läuft dem zuwider, was man sich gemeinhin unter öffentlicher Ordnung vorstellt, vor allem jener Seite der öffentlichen Ordnung, der sich die Leute bei ihrem unmittelbaren physischen Zusammensein beugen. Ein großer Teil psychotischen Verhaltens ist in erster Linie ein Versagen, sich gemäß der etablierten Verhaltensregeln für die direkte Interaktion zu verhalten - Regeln nämlich, die etabliert oder aufgezwungen sind durch die wertsetzende, urteilende oder tonangebende Gruppe. Psychotisches Verhalten ist in vielen Fällen das, was man situationale Unangemessenheit nennen kann“ (Goffman 1971: 155).

Auch nur geringfügig versagende soziale Kontrolle über das Verhalten eines der Mitglieder der Gruppe kann schon ein Grund sein für die Aussonderung, Internierung und Behandlung des Abweichlers. Ein außergewöhnliches Beispiel für das Entstehen und die Verarbeitung von „Abweichung“ in der Familie ist John Cassavetes' *WOMAN UNDER THE INFLUENCE* (USA 1974), in dem es um die von Gena Rowlands gespielte Mabel geht, Mitte dreißig, Mutter von drei Kindern, Hausfrau, verheiratet mit Nick, einem italienischen Arbeiter (Peter Falk). Sie gilt gemeinhin als „nicht ganz normal“, und sie schreckt ihre Mitmenschen auf durch heftige Gefühlsausbrüche, sprunghafte, schwer verständliche Handlungen und Reden.

Wie Marsha Kinder und Beverle Houston herausgearbeitet haben, vereinigt und kombiniert Mabel Züge der psychischen Krankheit im Film, die in der Filmgeschichte verschiedene Traditionen gebildet haben. Zum einen ist sie „schwach, passiv und einem Kinde ähnlich. So ist es für sie schwierig, dem Ehemann, den El-

tern, den Freunden Widerstand entgegenzusetzen - allen jenen, die versuchen, sie in Übereinstimmung mit ihren Erwartungen zu bringen. Allerdings hat ihre kindliche Natur auch ihre positive Seite; sie ist vital und kreativ im Kontrast zu den ‚förmlichen‘ <conventional> Erwachsenen, die sie ablehnen und verurteilen [...]. Obwohl sie so vorgestellt wird, als habe sie ein künstlerisches Temperament, ist Mabels Kreativität allerdings beschränkt auf die Erfindung von Spielen, und sie sucht in keinem Moment nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Talente. Sie identifiziert sich mit ihren Kindern, die sie lieben und die sie, in der Auseinandersetzung am Schluß, gegen die Welt der Erwachsenen zu verteidigen suchen. Aber die Kinder sind, wie ihre Mutter, machtlos“ (1975/76: 11). Ein anderer Zug an ihr, der immer wieder zu Irritationen und Verstörungen führt, ist ihre Unfähigkeit, ihre sexuellen Bedürfnisse in den familiären Kontext einzubringen. „Einsam und ruhelos nach Intimität suchend, nimmt sie eine Beziehung zu einem Fremden in einer Bar auf, obwohl sie ihren Mann wirklich liebt. Aber seine Arbeit und seine Freunde beschäftigen ihn ganz - und Mabels Bedürfnisse sind groß. Sogar im Kontakt mit den Freunden ihres Ehemanns begeht sie unschuldige Fehler, weil sie die Grenzen nicht versteht, die physischer Nähe gezogen sind“ (ebd.). Schließlich, und dies ist der eigentliche Punkt, zeichnet der Film das Bild einer autoritären und von Männern kontrollierten sozialen Situation, in der die Frau unmerklich zum Opfer wird, wenn sie ihre Bedürfnisse einzubringen versucht. Die Männer, die in Mabels Geschichte eine Rolle spielen, sind zwar alle freundlich und liebevoll (insbesondere: ihr Mann, ihr Arzt, ihr Vater), doch sorgen sie unbewußt - indem sie dafür sorgen, daß die Regeln des Anstandes und die Autorität des Mannes gewahrt bleiben - dafür, daß Mabel in die Krankheit abgleitet. Nochmals Beverle Houston und Marsha Kinder: „Psychische Krankheit entspringt nicht der Schwäche und der Weichheit von einzelnen, sondern entsteht in der Psychodynamik der sozialen Gruppe, ihrer double-bind-Situationen, der Beharrlichkeit, mit der soziale Kontrolle ausgeübt werden soll, um die Normen instand zu halten. In diesem Sinne produziert eine Gesellschaft den Wahnsinn, indem sie ihn definiert. Mabels exzentrisches Verhalten wird als 'verrückt' definiert und dementsprechend wird sie bestraft. Im Gegensatz dazu würde die Gesellschaft die gleichermaßen extremen Verhaltensweisen ihres Mannes, der sie einzuschüchtern versucht, oder ihres Arztes, der sie quer durch den Raum und über die Möbel hinweg jagt - in einem Versuch, Mabel unter Kontrolle zu bringen - tolerieren“ (ebd., 12).

Unmerklich entwickelt sich Mabel immer mehr aus den Standards, unter die sie auch ihr Mann zwingen will, heraus. Der Familienalltag wird durch die schleichende Auseinandersetzung Mabels mit ihrem Mann, der zu verbalen Mitteln kein Verhältnis hat und ab und an gewalttätig versucht, sie „zur Vernunft“ zu bringen, immer unruhiger, die Ordnung der Familie ist gestört. Nick, Mabels Mann, kann sich im Grunde nicht vorstellen, dass es möglich wäre, auf Mabel anders einzugehen als mit Mitteln der Gewalt und der Unterdrückung. Für ihn stehen das Image, das er in seinem Freundeskreis aufgrund einer funktionierenden „normalen“ Familie genießt, die Durchsetzung der von ihm als „normal“ angesehenen Formen des Zusammenlebens und der Rollenverteilung und damit die Wahrung seiner Selbstachtung im Vordergrund.

Die Geschichte des Films ist schnell erzählt und tritt im Grunde gegen die Details der Situationen, in denen sie entfaltet wird, in den Hintergrund: Nach diversen Irritationen, die von Mabel ausgehen, versucht Nick, mit Gewalt geordnete Verhältnisse durchzusetzen. Mabel flüchtet sich in bizarres und merkwürdiges Verhalten. Nick läßt sie in die Anstalt einweisen. Nach einem halben Jahr verläßt Mabel die Klinik wieder, zu Hause erwartet sie der ganze Familienclan (als wolle die ganze Familie kontrollieren, ob sie sich nun „wie ein gesitteter Mensch“ aufführen werde). Man merkt Mabel an, daß sie Angst hat und daß sie dem Druck der Situation nicht lange standhalten können wird; sie führt sich auf wie ein dressiertes kleines Äffchen, ist unterwürfig-freundlich zu allen, beachtet alle Höflichkeitskonventionen - während die Augen aller auf ihr liegen. Auch Nick begreift, daß Mabel in dieser Lage Gefahr läuft, erneut zusammenzubrechen, und schickt die Familie nach Hause. Wieder kommt es zwischen den beiden zu einer großen Auseinandersetzung, Mabel scheint sich nicht verändert zu haben, sie ist immer noch sensibel, nervös und zur Auseinandersetzung bereit. Mit dem Abklingen des Streits endet der Film, Lösungen bietet er nicht.

Rainer Kakuska schrieb über den eigentlich brisanten thematischen Ansatz von WOMAN UNDER THE INFLUENCE: „Im Unterschied zu manchen anderen Filmen über dieses Thema wird Mabel nicht einfach als der wahrhaft gesunde Mensch dargestellt, der nur durch eine bössartige Umwelt in den Wahnsinn getrieben wird. Diese Frau ist tatsächlich ein wenig verrückt, im wörtlichen Sinne; sie versteht die Kommunikationsregeln, nach denen sich die Beziehungen ihrer Mitmenschen gestalten, nicht ganz, und sie kann sich schlecht innerhalb dieses Bezugsrahmens ausdrücken. Aber zum schwerwiegenden Problem wird dies erst dadurch, daß die 'Normalen' auf das bißchen Abweichung reagieren wie auf eine Bedrohung. Mit ihrer eigentlich harmlosen Skurrilität entlarvt Mabel die Ruhe der Normalen als einen hochexplosiven Gleichgewichtszustand, der nur so lange stabil bleibt, wie nichts Unvorhergesehenes oder Unverständliches geschieht“ (*Psychologie heute* 12, 1977: 81).

Im Untergrund der vordergründigen Geschichte spielen die stillschweigenden Erwartungen, die die Personen sich gegenseitig unterstellen (und über die sie nicht sprechen, ja auch nicht sprechen können), die eigentliche Hauptrolle. Diese Erwartungen determinieren, was als das „Normale“ angesehen wird. Das „Normale“ - das ist das Alltagsleben, wie es sein sollte, ein Wunschtraum, eine Schimäre; gleichwohl ist es der Maßstab, an dem sich die Abweichung bemißt, und die Instanz, vor der die Abweichler zur Rechenschaft gezogen und „normalisiert“ werden. Gewachsen sind im Grunde weder Mabel noch Nick diesem Gefüge von Sollzuständen, die zu erreichen in jenem Strudel von „Tagesablauf, Tagschicht, Nachtschicht, Uhrzeit, Organisation, Programm, Normen, Befehlsformen“ (*Die Zeit*, 29.7.1977: 36) fast unmöglich erscheint. Der Widerspruch zwischen einem alltäglichen Leben, wie es für das Bewußtsein der Beteiligten als Wunschvorstellung wichtig ist, und den Bedingungen, unter denen sie das gewünschte alltägliche Leben nicht realisieren können - das ist die implizite Kritik an einer Vorstellungswelt, die einen Alltag festschreibt, und sei es um den Preis der in ihr Lebenden.

## RESÜMEE I: VON METAPHERN UND MODELLEN

Wie ein einigendes Band zieht sich die Hypothese durch viele der neueren Filme zum Thema, daß der Kranke nicht auf Grund innerer Antriebe oder einer besonderen Disposition krank wird, sondern daß er das Produkt besonderer gesellschaftlicher Umstände sei: er wird zum Kranken etikettiert und/oder er reagiert mit der Krankheit auf Gegebenheiten der äußeren Wirklichkeit, die ihm keine andere Chance als die Krankheit lassen. Dies ist eine Station in der Geschichte der Bilder der psychischen Krankheit im Film, die sich von dem, was in der Zeit vorher Standardmotive des Feldes gewesen sind, stark abhebt.

Waren in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren vor allem psychoanalytische Modelle und Denkvorstellungen im Film verarbeitet worden, hat sich in den siebziger Jahren eine neue, sozialpsychologische Perspektive durchgesetzt (als Slogan: "Nicht der psychisch Kranke ist krank, sondern die Gesellschaft, in der er lebt!"). Die Geschichte der Psychiatrie im Film ist auch die Geschichte der Popularisierung wissenschaftlicher Konzeptionen von Krankheit und Gesundheit, von Hypothesen über die Entstehungsbedingungen und Erscheinungsformen der Krankheit, über die Aufgaben und Funktionen der psychiatrischen Klinik, schließlich des "modischen" oder "alltäglichen" Einsatzes der Psychotherapie.

In den allerersten Anfängen galt die Krankheit als unerklärbar und fremd und war in mystisches Dunkel getaucht. Der Psychiater war ebenso wie der Kranke dem rationalisierenden Zugriff entzogen, er galt als Beherrscher dunkler Mächte, als Zauberer und Magier. Entweder stand er als bedrohliche Figur im Hintergrund (man denke an Dr. Caligari) oder er war Handlanger der Unmenschlichkeit und des Verbrechens (so wie Dr. Baum zum ausführenden Organ Dr. Mabuses wird). Oder er war eine im Grunde lächerliche Figur, die - für viel Geld - vor allem zu Frauen ein ungeklärt-rätselhaftes, latent-erotisches Plauderverhältnis hat. Die abstrusen Vorstellungen, die sich - vom heutigen Standpunkt aus geurteilt - an die Anwendungen der Psychoanaly-

se angeschlossen hatten, finden sich noch 1948 in Billy Wilders Film EMPEROR'S WALTZ, in dem Sig Ruman einen Tierarzt namens Dr. Zwieback spielt, der Joan Fontaines Pudeldame [!] Scheherazade auf die Couch legt und deren "Angstneurosen" psychoanalytisch behandelt.

In den vierziger Jahren setzte sich dann aber die Psychoanalyse als allgemein akzeptierte und bekannte Lehre von den psychischen Abweichungen und vor allem deren Ursachen durch. Kindheitstraumata, Schuldkomplexe, die auf verdrängte Erlebnisse zurückgeführt werden können, schwierige und verderbliche Bindungen an Mütter und Väter werden zu einem selbstverständlichen Teil des Hollywooduniversums; in ungezählten Filmen wird in immer neuen Variationen das Motiv der "bösen Mutter", des "Brudermordes", des Inzestes und der neurotischen Schuldgefühle durchgespielt. Helfen - auch dies war eine durchgängige "Moral von der G'schicht" - konnte dagegen nur die bedingungslose, "reine" Liebe eines unbeteiligten Helfers-Freundes. Der Psychiater konnte dies nur im Ausnahmefall sein, er war dafür zuständig, die notwendigen fachlichen Erklärungen zu geben und die notwendige Klarheit in die verwirrende Wirklichkeit des Gefühlslebens zu tragen; er war Advokat des Rationalen und Übersetzer zugleich.

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre kehren sich die Verhältnisse um: die Krankheit wird zur "sogenannten Krankheit"; sie gehört zum Erscheinungsbild einer im Film vorgestellten Wirklichkeit, in der der einzelne seine Selbstbestimmung verloren hat und in der sich in der "sogenannten Krankheit" (man könnte auch sagen: "in der Tarnung der Krankheit") Reste von Wärme, Kreativität und Betroffenheit erhalten. Der Kranke wird zur erstrebenswerten gesellschaftlichen Ausnahmegestalt. Die Krankheit gewinnt so einen völlig anderen konzeptionellen Hintergrund: sie ist eine Antwort auf eine repressive lebensweltliche Lage, die keine andere Antwort mehr zulässt; letztenendes ist sie das Ergebnis einer fort- und abweisenden Etikettierung und das Resultat von Verhaltenszwängen, die von "den anderen" ausgeübt werden. Die Ursache der Krankheit verlagert sich aus dem Individuum in die gesellschaftliche Wirklichkeit, in der es krank oder als "krank" abgestempelt wird. Gründe für die kurz- oder langfristige Störung oder Krankheit sind immer dann gegeben, wenn grundlegende Momente des Alltagslebens in Gefahr geraten - so, wenn jemand seine ökonomische Sicherheit einbüßt (durch Konkurs oder Arbeitslosigkeit) und damit seine Zukunftsvorstellungen, seine Selbstachtung und den Schein des Erfolges verliert; wenn jemand verlassen wird, sei es durch den Tod einer Bezugsperson oder durch das Weggehen des Partners; wenn jemand bedroht oder vergewaltigt wird; oder auch aus unscheinbaren Anlässen, wenn der Schrecken der Wirklichkeit aber so groß wird, daß man nicht mehr leben kann, ohne zu reagieren.

Sehr oft sind "Kranke" in diesem Kontext zu Verboten und Ahnen einer "geistigen Wende", zu Mahnern und Anklägern gegen die Kälte und abweisende Unmenschlichkeit der bürokratisierten Wirklichkeit gemacht worden. Als prototypisch kann Sohrab Shahid Saless' ORDNUNG (BRD 1979/80) gelten: Herbert Sladkovsky (Heinz Lieven) ist Mitte der vierzig, Bauingenieur, seit mehreren Monaten arbeitslos, verheiratet. Sonntags morgens läuft er durch die gesichtslosen, menschenleeren und öden Straßen Frankfurts; seine "Wachet auf!"-Rufe wecken Anwohner, Beschimpfungen und Drohungen mit der Polizei und der Anstalt sind die Antwort. Herberts Frau (Dorothea Moritz) schließlich veranlaßt seine Einweisung in die Anstalt; medikamentös ruhiggestellt, gibt er seine Verhaltensweisen endlich auf, er wird als "geheilt" entlassen. Er befreit sich mit Gedichten von der inneren Qual; eine entlastende Hilfe hat er nicht erhalten. - In der Gestalt Herbert Sladkovskys kristallisiert sich eine Kritik an der Unwirtlichkeit der Städte heraus, eine Anklage gegen die psychosozialen Folgen der Arbeitslosigkeit und gegen die "normale Kälte" in den sozialen Beziehungen. Als Bestandteile einer neuen (stereotypen) Bearbeitung der psychischen Krankheit (oder: als Elemente einer neuen Konzeption der Krankheit) finden sich diese Gesichtspunkte in Filmen der letzten zehn Jahre immer wieder. Was nimmt es wunder, daß die Architektur in den neueren Filmen über die psychische Krankheit eine so wichtige Rolle spielt - ist sie doch eine der elementaren Formen des Ausdrucks von Gesellschaftlichkeit.

Das Spektrum der Möglichkeiten, die psychische Krankheit in immer neuen Zusammenhängen als "symbolische Krankheit" immer neu zu interpretieren und umzuformen, ist natürlich nach wie vor denkbar weit. Die gedanklichen Grundfiguren, mit denen argumentiert wird, sind bis zur Ausschließlichkeit unterschiedlich, an der gleichen Person kann eine Deutung der Krankheit vorgenommen werden, die in offenem Widerspruch steht zu einer anderen. An einem Beispiel: Nijinsky, der gefeierteste Tänzer und einer der umstrittensten Choreographen seiner Zeit, war der Schützling und Geliebte des großen Impresarios Serge Diaghilew, bis er mit ihm brach, um die ungarische Tänzerin Romola zu heiraten. Seine Karriere wurde 1917 durch eine schleichende geistige Umnachtung für immer beendet. Er wurde zu einem Musterfall der damals intensiv beschriebenen "Schizophrenie". In den Interviews mit seiner Tochter Kyra (in SHE DANCES ALONE, USA 1980, Robert Dornhelm) bildet sich aber eine andere Interpretation heraus: Kyra glaubt bis heute nicht an den Wahnsinn ihres Vaters und findet in seinen Aufzeichnungen - die keineswegs wie die eines Geistesgestörten wirken - zahllose Bestätigungen. Anhand der Materialien, die der Vater hinterlassen hat, liegt der Schluß für Kyra nahe, anzunehmen, daß er - wie es in einer der Notizen Nijinskys heißt - das Tanzen aus Protest gegen den Krieg aufgegeben hat. Die Karriere aufzugeben, für etwas in der äußeren Wirklichkeit, das das unbefragte Tanzen nicht mehr zuläßt! "Schizophrenie" wird so als Kommentierung einer Wirklichkeit aufgefaßt, in der das Schöne vom Terror überlagert ist und die keine andere Überlebensmöglichkeit, kein "Überleben in Würde" mehr zuläßt außerhalb der Krankheit. Die individuelle Reaktion erscheint so als ein Spiegel, in dem der Wahnsinn der äußeren Wirklichkeit aufscheint (sogar die Sprache kennt die Rede vom "Wahnsinn des Krieges"). Noch ein zweites verdient Aufmerksamkeit: in dieser Deutung ist die Krankheit auch eine "ästhetische Reaktion" auf die Realität.

Alles dies sind Motive, die sich in der neueren filmischen Annäherung an die psychische Krankheit immer wieder finden. Es ist nicht mehr eine geheimnisvolle und bedrohliche Macht, die im einzelnen die Krankheit hervorruft, sondern vielmehr der Zustand der Welt, in der man (so nicht mehr leben kann, aber dennoch) leben muß. Vom Individuum aus geurteilt: Die Krankheit ist eine bedeutsame (und letztlich sogar willentlich hervorgebrachte) Geste, Hilferuf und Protest zugleich. Die Krankheit wird so zu einer "semantischen Krankheit" - gleichgültig, ob sie als unausweichliche Folge schlechter Lebensumstände oder als freie Wahl des einzelnen erscheint. Es ist unwesentlich, ob man sie als "Metapher", "Chiffre" oder "Modell" beschreiben will: In der Krankheit erscheint das Gegenbild einer Wirklichkeit, die selbst krank ist.

Die begrifflichen, symbolischen und bildhaften Attribute der Krankheit können aber auch heute noch von einer so großen Unterschiedlichkeit sein, daß es sich verbietet, von dem Bild der Krankheit zu sprechen. Am Beispiel der historischen Vorlage, die Nijinsky hieß, wird deutlich, daß man auch eine andere Geschichte über ihn erzählen kann, die eine Auslegung der Krankheit beinhaltet, die anderen Traditionen entstammt und eine andere Zielrichtung verfolgt als diejenige in SHE DANCES ALONE: In Herbert Ross' Spielfilm NIJINSKY (USA 1979) erfolgt die Annäherung an die Person Nijinskys nicht dokumentarisch aus dem Blick und dem Verständnis der Tochter und unter Zuhilfenahme von Dokumentenmaterial, sondern in einer Spielhandlung, die die Motive vom "Wahnsinn als Preis der Genialität", vom "Wahnsinn des Genies als Antwort auf eine enttäuschte allzugroße Liebe" (eine der Ausprägungen des amour fou-Motivs) und vom "charismatisch geisteskranken Genius" herausarbeitet. Stellt man die beiden filmischen Annäherungen an die Figur Nijinskys einander entgegen, so wird deutlich, in wie starkem Maße die Darstellung der psychischen Krankheit abhängt von den Geschichten, in denen sie erzählt wird und in denen sie eine (funktionelle) Rolle spielt. Verschiedenen Geschichten liegen verschiedene Hypothesen über die Struktur, den Verlauf und die Funktion der Krankheit zu Grunde. Letztlich erzählen sie von verschiedenen Krankheiten.

Das hat mit der wissenschaftlichen Beschreibung der psychischen Krankheiten und Störungen nur wenig zu tun: die medizinischen Eigenschaften der Krankheit treten in den Hintergrund, die Möglichkeiten, die Krankheit in einen Zusammenhang zu stellen, der sinnvoll erscheint und der die Krankheit begründet oder erläutert, werden dagegen wichtig. Die Krankheit wird darum nicht einfach abgebildet, sondern sie ist Bestandteil

eines metaphorischen Prozesses, in dem und durch den die Krankheit zum Symbol der Welt, der Unterwelt oder der Gegenwelt qualifiziert wird, zum Residuum von Verletzlichkeit, Menschlichkeit und Sensibilität, oder sich gar erhebt zur Chiffre von Erlösung, Befreiung und (unerfüllter) mystischer Sehnsucht. Nicht die Realistik der Symptomatologie zählt, sondern die Rolle, die die Krankheit in solchen Sinnkonstruktionen einnimmt.

Susan Sontag hat in ihrem großen Essay "Krankheit als Metapher" die literarischen Anverwandlungen von Tuberkulose und Krebs in einer Art und Weise untersucht, die auch auf die Erscheinungsweisen der psychischen Krankheit im Film angewendet werden kann. Sie geht davon aus, daß "jegliche gewichtige Krankheit, deren Kausalität im Dunkel liegt und deren Behandlung wirkungslos ist, tendenziell mit Bedeutsamkeit aufgeblasen <wird>. Zunächst einmal werden die Gegenstände der tiefsten Furcht (Fäulnis, Verfall, Beschmutzung, Regellosigkeit, Schwäche) mit der Krankheit identifiziert. Die Krankheit selbst wird zur Metapher. Dann wird im Namen der Krankheit (d.h. indem man sie als Metapher gebraucht) dieses Entsetzen auf andere Dinge übertragen. Die Krankheit wird adjektivisch. Man sagt von etwas, es sei krankhaft, und meint damit, daß es abstoßend und häßlich ist" (1981: 69-70).

Neben diesen Symbolisierungen und Semantisierungen der Krankheit als Verkörperung des Schrecklichen und des Furchterregenden stehen andere Konzeptionen, die gerade umgekehrt das Verlockende der Krankheit in den Vordergrund stellen. Die Krankheit ist dann nicht mehr eine Beschädigung gesunden Lebens, also kein Mangel und keine Deformation, sondern vielmehr ein "anderer Zustand" des Lebens und des Bewußtseins, den zu erreichen die Alltagsroutinen einen normalerweise hindern. Der "Verrückte" erscheint dann als einer, der Einblicke hat, die dem "Normalen" nicht zugänglich sind. Allgemein ist der Kranke in dieser Auslegung einer, der sich eine Sensibilität bewahrt hat, die für seine "normalen" Mitmenschen längst untergegangen ist. Im Kontrast zu den affektiv und emotional domestizierten Normalbürgern erscheint der Kranke als einer, der in einem Maße seine Neigungen und Bedürfnisse auslebt, wie es im Alltag - schon aus Selbstschutz - kaum möglich erscheint.

Susan Sontags Beobachtungen betreffen die Voraussetzungen, die gegeben sein müssen, bevor aus einer Krankheit eine "semantische Krankheit" werden kann: die Kausalität liegt im Dunklen; die Therapien sind undurchschaubar, der Behandlungserfolg ist nicht prognostizierbar; und schließlich: die Krankheit wirkt "innen", in geheimnisvoller Symbiose mit dem Körper des Kranken. Über gebrochene Knochen braucht man nicht zu reden, sie haben keinen "Hof der Bedeutsamkeit". Aber die Schwindsucht, der Krebs, der Wahnsinn (und bald vielleicht auch AIDS): das sind Krankheiten, die der Erklärung bedürfen, die nach "Bedeutung" verlangen. Offen sind sie in beide Richtungen: diese Krankheiten können zum Signet des größten Schreckens genauso werden wie des höchsten Glücks. Jenseits des Alltags befindet sich der Kranke allemal.

Alles dies sind aber "Gedankenbilder" der psychischen Krankheit, die nicht nur in sich einen Widerspruch formen, sondern die darüber hinaus auch in Kontrast stehen zu nochmals anderen Bildern des Kranken - als Opfer der Gesellschaft, als Produkt unsäglicher Familienbeziehungen oder als einer von unerträglichen inneren Unruhen und Ängsten umgetriebenen Persönlichkeit. Weil die psychische Krankheit unerklärt ist, hieß es bei Susan Sontag, harrt sie der Erklärung. Sie wird erklärt, gedeutet und mit Sinn gefüllt, indem sie zum Symbol erklärt wird. So bildet sich um den zentralen Kern der "Krankheit" ein Gewebe von Vermutungen, Glaubensdingen und unbewiesenen Hypothesen, das manche Eigenschaften der Mythologie hat - es schafft Erklärung, Ordnung, Sinn.

Man könnte davon ausgehen, daß Filme über die psychische Störung, Krise oder Krankheit auf den Alltag desjenigen zurückweisen, von dem die Geschichte handelt (bzw. genauer: auf die Vorstellung von "Alltag", die ein Zuschauer an den Film heranträgt oder die er bei der Lektüre des Films lernt). In vielerlei Hinsicht bestätigt eine genauere Analyse, daß das Geflecht von Erwartungen, Normen, Bildern von Glück, Zufrieden-

heit und Unabhängigkeit, welches "Alltag" zugrundeliegt, an der Entstehung der psychischen Krise auch im Film wesentlich beteiligt ist: als ein Nicht-Übereinstimmen zwischen dem, was der Alltag leisten soll, und dem, was Menschen in ihm leisten können. In der Krankheit zeigt der Alltag seine Schattenseiten: soziale Kontrolle, Leistungszwang zum Image, Kampf um Status und Macht schlagen um in die Pathologie.

Man könnte aber auch davon ausgehen, daß die Krankheit in der Art und Weise, wie der Film sie zeichnet, mythologische Züge trägt. Es gibt "Bilder" der Krankheit, die sich im Verlauf der Filmgeschichte gewandelt haben, die die Krankheit nach verschiedenen Gesichtspunkten gliedern, ihr verschiedene Erklärungsmodelle unterlegen, sie ätiologisch auf ganz verschiedene Ursachen zurückführen. Vor allem wird die Krankheit zum Modell gesellschaftlicher Wirklichkeiten, die über die eigentliche Krankheit weit hinausweisen. Der Wahnsinn wird dann zu einer subversiven Kraft, die die Alltagswelt kritisch auf Grundbedürfnisse, auf die Möglichkeit des Schöpferischen und auf elementare Dinge des Lebens befragen ("Ich komme mit drei Wunden, eine vom Leben, eine von der Liebe, eine vom Tod," heißt es in einem Lied von Joan Baez).

Daß für diesen Aspekt der psychischen Krankheit im Film Symbole aus anderen Mythen zitiert, benutzt, neu gedeutet werden, liegt nahe und verstärkt noch die Auffassung, daß man die "reale Krankheit" von der "Film-Krankheit" unterscheiden müsse. Insbesondere religiöse Motive werden immer wieder in den Dunstkreis der Film-Krankheit hineingeholt, so daß geschlußfolgert werden darf, daß sich in den populären Konzeptionen der Krankheit säkularisierte Reste jener kultischen Erfahrung der Wirklichkeit erhalten, die selbst zum Ritual abgesunken ist und der die Ernsthaftigkeit einer Heils- und Leidenserwartung längst abhanden gekommen ist [30].

Religionen und Mythen sind gedankliche Modelle, mit denen Wirklichkeit erklärt, sinnvoll gemacht, in einem Zusammenhang erlebt werden kann. Sie behandeln die Überschreitung der Grenzen der Welt im Tod, in der Lust und im Rausch. Die sublimale These, die einigen Konzeptionen der psychischen Krankheit innewohnt, kann geradezu als ein Versuch verstanden werden, eine so ursprüngliche Erfahrungs- und Lebensweise gegen die Routinen der modernen Welt zu retten: Solche, die die extremen Botschaften der Mythen ausleben, die nicht, wie von der "öffentlichen Ordnung" der europäischen Gegenwartsgesellschaften [31] gefordert, ihre Gefühle einem rigorosen Sublimierungs- und Verdrängungsmanagement unterwerfen, werden für "krank" erklärt. Die Überschreitung der Grenzen des Alltags ist gefährlich, und man muß seine Innenwelt immer unter Kontrolle halten, sonst würde man selbst schnell "unter den Einfluß" geraten (der Titel *WO-MAN UNDER THE INFLUENCE* trifft das Problem genau - ob der Einfluß von innen oder von außen kommt, ist spannungsreiche Ausgangssituation der ganzen Geschichte). In der Krankheit äußert sich ein rigores "Unbehagen an der Kultur" - das ist die These. Es steht dann zur Diskussion, ob die Kultur ihre eigenen Widersprüche und Opfer hervorbringt (dann kommt der Einfluß "von außen") oder ob sich in der Krankheit ein inneres Bedürfnis ausdrückt, sich der einzelne also aus innerem Antriebe in den Protest der Krankheit begibt.

In dieser Reibung von Innenwelt und Außenwelt entsteht die besondere "Poetik" der psychischen Krankheit im Film, in der Literatur und in anderen Medien. Dabei sind die meisten der Motive und Etiketten, unter denen die psychische Krankheit auftritt und gehandelt wird, nicht einmal genuine Erfindungen für die Auslegung des Wahnsinns, sondern haben sich viel früher als Modelle der Tuberkulose entwickelt. Susan Sontags Übersicht über die Wanderung der Metaphern aus dem Umkreis der Schwindsucht in den Einzugsbereich der psychischen Krankheit(en) liest sich wie eine Zusammenfassung dessen, was wir bis hier gemustert haben: "Die entsetzliche, quälende Krankheit des 20. Jahrhunderts, die zum Index einer höheren Empfindsamkeit, zum Vehikel 'geistiger' Regungen und 'kritischer' Unzufriedenheit gemacht wurde, ist der Wahnsinn. Die Phantasien, die mit Tuberkulose und Wahnsinn verknüpft sind, haben viele Parallelen. Bei beiden Krankheiten gibt es die Einsperrung. Leidende werden in ein 'Sanatorium' geschickt [...]. Sobald er verwahrt ist, tritt der Patient eine zweite Welt mit speziellen Regeln. Wie Tb ist der Wahnsinn eine Art von Exil. Die Me-



tapher der psychischen Reise ist eine Erweiterung der romantischen Vorstellung vom Reisen, das mit Tuberkulose verknüpft war. Um geheilt zu werden, muß der Patient oder die Patientin aus der Alltagsroutine herausgenommen werden. [...] Im 20. Jahrhundert spaltete das Gewirr von Metaphern und Haltungen, die einst an die Tb geknüpft waren, sich auf und sonderte sich nach zwei Krankheiten. Einige charakteristische Züge der Tb fallen ins Feld des Wahnsinns: die Anschauung vom Leidenden als einer hektischen, ruhelosen Kreatur, die von einem Extremzustand der Leidenschaft in den anderen fällt, jemand, der zu empfindlich ist, um die Schrecken der vulgären Alltagswelt zu ertragen. Andere Züge der Tb werden auf den Krebs übertragen, die Qualen, die nicht romantisiert werden können.[...] Wahnsinn ist das übliche Vehikel unseres säkularen Mythos von der Selbsttranszendenz. Die romantische Anschauung besagt, daß Krankheit das Bewußtsein schärft. Einst war Tb diese Krankheit; jetzt ist es der Wahnsinn, der das Bewußtsein in einen Zustand schlagartiger Erleuchtung versetzt" (1981: 42-44).

Das Maß, in dem Filme eine metaphorische Interpretation der Geisteskrankheit vornehmen, schwankt natürlich. Es gibt nur sehr wenige Filme, die sich darauf beschränken, exemplifikativ Kranke in ihrer Welt zu zeigen und allein im Akt des Zeigens an das Verständnis und das Engagement des Zuschauers zu appellieren - das sind Filme wie DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (BRD 1979, Norbert Kückelmann) oder ADEMLOOS (Niederlande 1982, Mady Saks); doch wovon handeln diese beiden Filme? Muß man nicht den ersten als ein Traktat über die Seelenlosigkeit der Verwaltung von Abweichung und den anderen als eine Studie über die Trostlosigkeit der neuen Städte und die Hilflosigkeit ihrer Bewohner ansehen? Selbst ein Dokumentarfilm wie NESSUNO O TUTTI (Italien 1975, Marco Bellocchio u.a.) inszeniert seine Protagonisten als exemplarische Figuren, als Rebellen gegen Alltagsroutinen, die politische Indifferenz des Normalbürgers, gegen Ausbeutung, Armut und Kirche.

In der Regel aber bleibt die poetische Metaphorik des Wahnsinns unbefragt stehen - in mehreren verschiedenen, unvereinbar erscheinenden Varianten: Der Wahnsinn gilt

- (1) als Modell für die "moderne Existenz" (wenn die Angst, die Verlorenheit und das Alleinsein in den Mittelpunkt rücken);
- (2) als Modell für die Totalität des Anspruchs der Gesellschaft auf den einzelnen (wenn die Abweichung mit Hilfe der Anstalt korrigiert und reguliert wird, oder wenn ein einzelner unter einen solchen gesellschaftlichen Druck gerät, daß er es nicht mehr erträgt, in Situationen der Arbeitslosigkeit, unter Leistungszwang, im Krieg);
- (3) als Modell für den sinnlosen und absurden Zustand der Welt selbst. Innere Antriebe wie Leistungsdruck und Größenwahn stehen neben äußeren Motiven wie Einsamkeit und Krieg. Die Krankheit kann genauso gut ein Rest von Irrationalität in der Welt sein wie auch ein Spiegel, der der Welt vorgehalten wird, einer Welt, die so beschaffen ist, daß die Krankheit nicht nur überhaupt entstehen, sondern unter Umständen sogar notwendige Verteidigung des einzelnen gegen den Druck der äußeren Realität sein kann.

## **RESÜMEE II: VON UTOPIEN UND PROBLEMEN DER KRITIK**

Die metaphorische Deutung der Krankheit wird selten so deutlich wie in den Beispielen, in denen die Erscheinung der Krankheit mit religiösen Vorstellungen durchsetzt wird. Die Parabelhaftigkeit der Geschichte als eines Spiegels der modernen Existenz bleibt erhalten, aber die gedanklichen Muster, Terminologien und abstrakten Bilder der Religion schaffen einen symbolischen Rahmen der Krankheit, der sie einerseits als eine schmerzliche Grunderfahrung mit sakralen Untertönen qualifiziert, der sie andererseits in einen Horizont von Gewußtem und Gelerntem stellt, in dem bestimmte Deutungen und Bedeutungen von vornherein vorliegen.

Die religiösen Vorbilder und Vorlagen werden insbesondere in Kritiken zu einschlägigen Filmen oft explizit herausgearbeitet. Polemisch könnte man sagen, daß die Kritiker ihre Hausaufgaben erledigen und das wieder entschlüsseln und auf den Begriff bringen, was die Filmemacher verschlüsselt und in Erzählung umgeformt hatten. Ein deutliches Beispiel ist Helma Sanders-Brahms' Spielfilm *DIE BERÜHRTE* (BRD 1980/81) nach den Aufzeichnungen der als schizophren geltenden Rita G. Zu diesem Film heißt es in der Berliner Zeitschrift *Tip*: "In eifersüchtiger, noch kindlicher Infragestellung der Sohnesliebe Gottes versucht Veronika Christoph (!), die Väter umzustimmen. Jene, die sie im Abbild eines Mannes erkennt, zu bekehren. Dabei erlebt sie ihre Sexualität, wie sie die meisten Menschen nur in ihren Träumen erleben - in unendlicher Promiskuität" (25. 1981: 18). Der Film legt diese Beschreibung in Form einer Mischung dunkel raunender theologisch besetzter und neutraler Termini nahe. Er handelt vom Ineinanderhaken des Elternhauses und des dort zelebrierten Glaubens und der Krankheitsgeschichte der Protagonistin (gespielt von Elisabeth Stepanek). Der Rezensent bleibt aber nicht bei der Feststellung und Aufzählung der Vorlagen und -bilder stehen, er erkennt die religiösen Analogien, die den Leidensweg der Veronika Christoph (Veronika war die Frau, die Christus das Schweiß Tuch reichte) mit der allseits bekannten Jesus-Geschichte verbindbar machen: "Veronikas Selbstmordversuche, die fast so unregelmäßig sind wie ihr Bedürfnis, sich sexuell zu betätigen, vermitteln etwas von der Neugier, dem Wunsch, etwas von 'Erlösung' zu erfahren" (ebd., 18-19). Auch in einer Kritik im *Spiegel* wird lakonisch der Fundus religiöser Vorstellungswelten benutzt, um die Hauptfigur und ihre Motive zu kennzeichnen - es handele sich um "ein Mädchen, das die Männer glauben macht, es sei barmherzig" (21.12.1981: 161), heißt es. Einzig die Kritikerin der *Zeit* stimmt nicht in den Chor der (affirmativ-wiederholenden) Interpreten ein, sondern distanziert sich und bringt das metaphorische bzw. metaphorisierende Verfahren des Films selbst zur Sprache: "Denn wenn die Regisseurin die Begriffe verfilmt von den armen ausgestoßenen Männern und der hingebungsvollen Frau [...], dann glorifiziert sie ihre Heldin zur Märtyrerin, zur Heiligen, die nichts lieber will als die totale Auflösung ihres Selbst" (27.11.1981 :51).

Derartige Interpretationen der psychischen Krankheit - und dabei ist es gleichgültig, ob sie sich in Kritiken oder in Geschichten realisieren - stellen die Krankheit in einen Rahmen, der ihr eigentlich fremd ist. Damit wird ihr zugleich ein Überhang an Bedeutung zugeordnet, der den Träger der Krankheit zu einer Ausnahmefigur macht. In der Religion, im Mythos und in der Metaphorologie der psychischen Krankheit werden menschliche Grunderfahrungen und -gefühle wie Angst, Schuld, Liebe, Erbarmen und Begierde thematisiert (oder überhaupt erst thematisierbar) und Defizite des Alltags wie der Verlust an Nähe, an "Barmherzigkeit", an Selbsttranszendenz, an der Aufhebung der Zeit und der Todesangst deutlich.

In den zitierten Kritiken geschieht nun etwas Eigentümliches: Daß die Jesus-Geschichten für die Protagonistin nur ein Modell waren, mittels dessen sie eine geradezu klassische Schizophrenie-Beziehung zu ihren Eltern ausdrückte, tritt vollständig in den Hintergrund. Das Modell wird nicht mehr als "Mittel" aufgefaßt, sondern wörtlich genommen. Aus der Fallgeschichte (auch die hätte erzählt werden können) wird bare Allegorie. Das psychologische Problem wird ausgeblendet, Pathologie durch Bedeutung ersetzt.

Die Diskrepanz zwischen der metaphorisch-parabelhaften Auslegung der psychischen Krankheit in Filmen wie *DIE BERÜHRTE* und der medizinisch-psychologischen Beschreibung der Krankheit ist ein durchgängiges Thema der kritischen Auseinandersetzung von Ärzten, Psychologen und Sozialwissenschaftlern mit derartigen Filmen. Angesichts der realen Interessen der Psychiatrie findet dies natürlich seinen Hintergrund: Wenn Möglichkeiten der Gemeinde- und Sozialpsychiatrie einmal Wirklichkeit werden sollen, ist es nötig, Öffentlichkeit für die Belange der Psychiatrie, größeres Verständnis für die Lage der psychisch Kranken und den Abbau der Angst der Normalen vor den Kranken anzustreben. Wenn zudem "naive" Vorstellungen über die Wirkung derartiger Darstellungen nach wie vor hohe Popularität genießen (insbesondere unter Psychiatern und Ärzten), dann müssen Filme wie *DIE BERÜHRTE* lebhaften Widerspruch hervorrufen.

Das Argument der Psychiatrie-Sprecher: Metaphorisch werden die Krankheit und die Anstalt in einen Kontext gestellt, in den sie eigentlich nicht gehören dürfen, weil sie hier eine für die Psychiatrie und ihre Zukunftsprogramme wichtige Rolle spielen: Sie tragen Bilder und Vorstellungen der Psychiatrie und der psychischen Krankheit ins Publikum, die den Interessen einer "neuen Psychiatrie" gerade entgegenwirken. Stefan-Peter Ballstaedt schrieb über DIE BERÜHRTE: "Veronica führt in quälend langen und drastischen Einstellungen alle 'Symptome' vor, die man landläufig mit Verrücktheit verbindet: Schreikrämpfe, Aufschneiden der Pulsadern, religiöse Wahnvorstellungen, manische Erregungszustände, Promiskuität (natürlich mit Abtreibung), Halluzinationen und so weiter. Wäre der Film nicht von dieser Autorin [!], würde ich behaupten, er spekuliere auf die Sensationsgier: Ein psychiatrischer Horrorfilm. Ein Zuschauer ohne psychologische Vorkenntnisse kann sich in allen Vorurteilen und Ängsten bestätigt fühlen" (*Psychologie heute* 9,4, 1982: 88). Aus der Sicht der Psychiatrie ist, obige Voraussetzungen eingerechnet, Veronika tatsächlich ein "Schaubjekt" (ebd.); betrachtet man sie von der metaphorischen Deutung aus, ist sie dagegen eine exemplarische Figur, die - im Gewand der sogenannten psychischen Krankheit - das Leiden an der Gesellschaft auslebt.

Die Auseinandersetzungen um den Film ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (USA 1975, Mios Forman) belegen die Differenz zwischen der psychiatrischen und der kritischen Sichtweise besonders deutlich. Immerhin wurde der Film in Kooperation mit realen Kranken und Ärzten gedreht. - Wolfgang Lange akzentuierte in der Zeitschrift *Film und Fernsehen* den "Parabel-Charakter" des Films und faßte zusammen: "Ich sehe den Film von Milos Forman als eine Parabel von menschlicher Ohnmacht und Solidarität und all seine Vorgänge wie den Spiegel einer uns fremden, bekannten Welt, die ihre hierarchische Struktur, das System einer trügerische Ordnung schaffenden Bevormundung um keinen Preis gestört sehen will" (7,4, 1979: 41). Dagegen schrieb R. Kühn in der *Schweizerischen Ärztezeitung* - seiner eigenen Einschätzung nach "vom Standpunkt der neuzeitlichen Psychiatrie aus" -: "Es trifft nicht zu, daß er [der Film], wie gesagt wurde, 'psychiatrisch in einigen Teilen überzeichnet', sondern er gibt, neben seinen auf anderen Ebenen liegenden Qualitäten [sic!], von der psychiatrischen Klinik und der darin tätigen Ärzte und Pflegepersonen eine Darstellung, die aus lauter Irrtümern, Verkehrtheiten und Fehlern besteht" (14.7.1976: 973). Der Film zeichne "ein völlig unzutreffendes Bild von den wirklichen Verhältnissen", heißt es weiter. Kühn kommt schließlich auf die Rahmenbedingungen zu sprechen, in denen er seine Kritik formuliert: "Die Aufgabe der Behandlung und Betreuung psychisch abnormer und kranker Mitmenschen [...] ist eine jener menschlichen Aufgaben, deren Lösung in erster Linie eine verständnisvolle Zusammenarbeit erfordert und der mit abschätziger Kritik und der Verbreitung unzutreffender Informationen nur geschadet und gar nichts geholfen wird" (ebd.).

Welten trennen Kuhns Herangehensweise und die für ihn relevanten Gesichtspunkte der Kritik von den Aspekten, die Maria Ratschewa - die hier stellvertretend für andere zitiert sei - in der Zeitschrift *Medium* herausarbeitet. Die Frage nach der "Realistik" der Darstellung der psychiatrischen Institution und der Kranken tritt in den Hintergrund. Der Film wird als Parabel auf Vorstellungen der Wirklichkeit bezogen, so daß die Inkonsistenz zwischen der dargestellten und der äußeren Realität metaphorisch geglättet und aufgehoben wird. Es bleibt die Ansicht, daß die Anstalt eine "gutgeölte Maschine [sei], die menschliche Würde und menschliches Bewußtsein zerbricht" (6,3, 1976: 24). Auch die Krankheitsbilder werden symbolisch und literarisch gedeutet. So heißt es - romantisierend - über den Indianer, der McMurphy am Schluß tötet und aus der Anstalt flieht: "Da zieht einer den Tod bewußt einem Leben vor, in dem man, um physisch am Leben bleiben zu können, einen Idioten spielen muß" (ebd.) [32].

Während also die einen die parabelhafte Grundkonstellation, die der Film entwirft, akzeptieren und dann die Anstalt und die darin herrschenden Verhältnisse als ein Modell anderer Wirklichkeiten benutzen können, setzt die Kritik anderer - die zumeist aus der Psychiatrie oder ihren Grenzgebieten kommen - gerade an der gegenüber der Wirklichkeit der Institutionen verzerrenden Darstellung an und erfaßt den metaphorisch-symbolischen Überhang der Filme nicht mehr. Verschiedenes wird von einem Film wie ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST erwartet: Ist er eine "realistische Darstellung" der zeitgenössischen Psychiatrie und ihrer

Behandlungsmethoden, oder ist er eine "hintergründige Geschichte", in der sich das "wahre Bild" gesellschaftlicher Verhältnisse zeigt, in denen die Methoden der sozialen Kontrolle und Gleichschaltung elementare Rechte des Individuums außer Kraft setzen?

Man könnte behaupten (s.o.), daß die psychiatrische Kritik eigenem Nutzen frönen solle. Das Problem liegt aber tiefer. In einer polemischen Auseinandersetzung mit anderen Kritiken zu dem Film TAG DER IDIOTEN (BRD 1982, Werner Schroeter) bringt Felix Tretter den moralischen Ansatz der Kritik am symbolisierenden und metaphorisierenden Psychiatrie-Film auf den Punkt: "Wie lange soll man noch zuschauen bei der nicht mehr enden wollenden Serie von psychiatrie-bezogenen Filmen der letzten Jahre, die zusehends an Redlichkeit verlieren und ihren Wert nur mehr nach filmästhetischen Gesichtspunkten bemessen bekommen? Wie lange soll noch auf dem Rücken psychisch Kranker, die als Schlüsselfiguren im Horrorfilm schon nicht mehr wegzudenken sind, Filmkultur abgewickelt werden? Wird man dem Phänomen Film als Kunst wirklich gerecht, wenn man ihn nur nach technischen Gesichtspunkten und nicht mehr nach inhaltlichen Aspekten beurteilt? Oder ist dies vor allem Ausdruck der trivialpsychologischen Kenntnisse der Kritiker, die sich angesichts ihrer Grenzen des Urteilsvermögens bescheiden auf ihr genuines Gebiet, nämlich das der formalen Beurteilungen, zurückziehen?" (*Deutsches Ärzteblatt* 79,27, 1982: 68-72).

Das Problem ist, daß in diesen Symbol- und modellträchtigen Filmen (fast nur von solchen ist hier die Rede, und nur solche bieten Anlaß zur Auseinandersetzung) ein Szenario entworfen wird, das einerseits mit den Verhaltens- und Erlebensweisen psychisch Kranker etwas zu tun hat (dies ist schließlich der Stoff, den die Filme verarbeiten), daß aber auf der anderen Seite gar nicht die Darstellung der psychischen Krankheit gemeint oder beabsichtigt ist, sondern daß vielmehr das modellierende Potential der Krankheit und der psychiatrischen Institutionen zur indirekten Darstellung ganz anderer Gegenstände genutzt wird. Fehlt dieser "symbolische Überhang", wird den Filmen zum Vorwurf gemacht, daß sie so wenig Interpretation verlangen; so fand eine Kritikerin im Berliner *Tip* den holländischen Semidokumentarfilm ADEMLOOS "etwas zu sozialdemokratisch-realistisch [sic!]" (5, 1983: 67) - ohne daß sie sich mit den dargestellten Problemen genauer auseinandersetzte. Der Spieß einmal umgekehrt: Verlangen die psychiatrischen Kritiker mehr "Realistik" in der Darstellung von Krankheit und Anstalt, vermissen die Kritiker gerade in "realistischen" oder "exemplikativen" Geschichten jene analogiebildende Kraft, die - ganz im Rahmen der "romantischen Krankheit", von der Susan Sontag sprach - die Krankheit zur dichterisch-schöpferischen Reaktion auf eine schlechte Welt und die Anstalt zum Modell einer repressiven und unverständigen Gesellschaft macht.

Das (unthematisierte) Thema der Auseinandersetzung sind verschiedene Bilder der Krankheit und - damit zusammenhängend - der mit ihnen verbundenen Darstellungsweisen. Fordern die Kritiker des "metaphorischen Psychiatrie-Films" im Grunde eine Darstellung der psychischen Krankheit, die der Analyse und dem Denken der Psychiatrie angenähert ist, tritt für den "Metaphoriker" die Abbildung von Realitätsbereichen zurück hinter die ästhetischen Aufgaben, die der Realitätsausschnitt im "Kunstwerk" erfüllen soll. Daß dabei das reale Vorbild verzerrt und so inszeniert wird, daß es in den Kontext der Geschichten "paßt", die man erzählen will, macht die Ambivalenz aller dieser Filme aus. Daß sich die kritischen Stimmen aus der Psychiatrie mehren und daß die Ausbeutung der Krankheit zu Zwecken der allegorischen Deutung der Wirklichkeit immer mehr Widerspruch auf sich zieht, kann nur begrüßt werden - denn die Geschichte der psychischen Krankheit im Film ist die lange Kette der immer neuen Versuche, die rätselhafte, bedrohliche und verstörende Krankheit in Geschichten aller Art auszunutzen, zu entschärfen oder zu erklären. Dies hatte den Nebeneffekt, daß der Film damit aber auch immer dazu beigetragen hat, die (konzeptuelle und reale) Aussonderung der psychisch Kranken aus der Gesellschaft zu stützen und zu begründen - blieb doch der Einbruch des Unbewußten immer gefährlich, bedrohlich und angsterregend. Die rationale Erklärung des entsetzlichen Geschehens, die der Psychiater am Ende von PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock) gibt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Krankheit selbst eine lebensgefährliche Fehlentwicklung eines einzelnen bleibt.

Es wäre aber eine grobe Vereinfachung und Verfälschung der Bilder und der Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film, wollte man sie einzig auf die Bestätigung und Verstärkung der sogenannten "bedrohlichen" Stereotype der Krankheit und der Anstalt reduzieren. Die Krankheit erscheint oft als eine Antwort auf eine Lebenssituation, die unerträglich ist: Zu groß sind die eigene Einsamkeit, zu ausschließlich sind die Ansprüche, die andere auf die eigene Person haben, zu verwirrend sind widersprüchliche Intentionen des eigenen Gefühlslebens. Eine zu große Liebe, die in ihrem Totalitätsanspruch die Realität überschwemmt und wegrißt, eine zu große Trauer, in deren Gefolge und Sog auch das "Normale", "Gewohnte" und "Selbstverständliche" untergehen, eine Familienkonstellation, die ihre Mitglieder mit heimlichem Terror erdrückt (die bösen Mütter und Väter, die ihre Kinder nicht freigeben, die bösen Geschwister, die aus Angst vor dem Vergleich zu mörderischen Verwandten werden), ein allzu großer Anspruch, den der einzelne auf sich selbst richtet und den er nicht erfüllen kann - das sind Ausgangssituationen, die im Film zum Anlaß der psychischen Krise, unter Umständen der Krankheit werden.

Eines fällt auf: Es sind immer wieder Männer, die gewalttätig reagieren, die als Psycho- oder Soziopathen aggressiv, leidenschaftlich und zwanghaft ihre Verwirrung, ihre Wut und ihren Schmerz nach außen tragen. Es sind immer wieder Frauen, die depressiv reagieren und als wehr- und willenlose Opfer von Umständen erscheinen, deren Beherrschung sich ihnen entzogen hat oder die sie nie beherrscht haben. Ganze Genres sind gefüllt mit psychisch kranken Frauen; kein Melodram kommt ohne Zusammenbrüche aus. In Überspitzung könnte man sagen: Von der Psychopathie abgesehen ist die psychische Krankheit im Film fast ausschließlich die Domäne der Frauen. Vielleicht ist deshalb ein Film wie GLORIA (USA 1980) von John Cassavetes so überraschend, weil hier eine Frau - entgegen den Regeln des Genres - vom Opfer zum Täter wird und souverän (also: gewalttätig) nach männlichem Vorbild ihre eigenen Interessen durchsetzt. Die Aufarbeitung dieser intimen Verbindung des Bildes der Frau im Film mit Konzeptionen des Wahnsinns im Film hat gerade erst begonnen [33]; gesicherte Ergebnisse liegen noch kaum vor.

Es deutet sich aber an, daß der Wandel der Konzeptionen der psychischen Krankheit angeregt, begleitet oder erzwungen wird durch den Wandel der Konzeptionen ganz anderer Realitätsbereiche. Welche kollektive Lerngeschichte muß einem Film wie DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (BRD 1979) von Norbert Kückelmann vorausgehen, bis er von breitem Publikum verstanden werden kann? Könnte man heute noch einen Film über die parasitäre Bindung eines Sohnes an die Mutter machen, die in Psychopathie mündet - und wenn nicht: welche Lerngeschichte hat diesen einst populären und verbreiteten Motivkreis zum Absinken gebracht? Der "romantische Sozialrebell" à la BONNIE AND CLYDE (USA 1967, Arthur Penn) rebelliert nicht nur gegen Patriarchat und Autorität, sondern setzt auch ein naiv-romantisches Bild der modernen Gesellschaft voraus; könnte diese Rebellion heute auch noch inszeniert werden? Oder sind die dazu nötigen Konzeptionen von "Gesellschaft" inzwischen so anders geworden, daß der Stoff "altertümlich" erscheinen muß? Wir können dem hier nicht nachgehen; es hat sich aber an zahllosen Stellen der historischen Beschreibung gezeigt, in wie inniger Verbindung inniger Verbindung populäre Konzeptionen der psychischen Krankheit und Modelle der Familie, der Gesellschaft, der institutionellen Autoritäten usw. stehen. Die Beschreibung der Veränderungen der psychischen Krankheit im Film kann nicht isoliert geschehen, sondern muß auch auf jene anderen Konzeptionen ausgreifen, heißt das.

Daneben steht der Wandel der Erscheinungsformen der Krankheit im Film unter einer eigenen Logik: der Logik der ästhetischen Negation der bestehenden Verhältnisse. Das Überschreiten der Alltagsnormen, das Ausbrechen aus den alltäglichen Routinen und das extreme Ausagieren von extremen emotionalen und affektiven Gemütsbewegungen sind nicht konstruktiv, sondern selbstzerstörerisch - zumindest am Ende. Die Krankheit ist ein Schmerz, den der Kranke sich selbst zufügt, als Antwort auf einen Schmerz, den andere ihm zugefügt haben oder den Ereignisse verursacht haben, die man nicht beeinflussen kann. Mit Ausnahme der wenigen Filme, die die Krankheit als eine (lustvolle) Steigerung der Sensibilität und Kreativität interpretieren, ist der Grundton der Filme melancholisch, die "Botschaft" entsprechend vorwurfsvoll: "Sieh, hier ist ei-

ner, der dem Druck der schlechten Verhältnisse nicht standgehalten hat!" Die "Botschaft" kann aber auch anders gelesen werden: "Sieh, hier ist einer, der eine Vorausahnung hatte von der Änderung der Realität - er verstand es selbst nicht, und keiner wollte ihn hören!"

Das verdient besondere Aufmerksamkeit, betrachten wir dazu ein Beispiel. Oft sind die Kranken gekennzeichnet als Opfer einer sozialen, karitativen, administrativen Umgebung, die sie von vornherein zu Opfern stempelt. Die hilflosen Versuche des Martin Sonntag in *DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT*, seinen Freiheitsdrang umzusetzen und seine Unabhängigkeit auszudrücken und auszuleben, sind zum Scheitern verurteilt, lange bevor er sie unternimmt. Die Ambivalenz, von der vorhin die Rede war, spielt in Martins Geschichte eine zentrale Rolle: In den Filmen, denen Martin seine Taten nach stellt, die er als "Krücken" seines Selbstbildes benutzt, sind "Raub", "Besitz von Waffen", "Treue", "Ausüben von Macht" als ein Ausdruck von Unabhängigkeit und individueller Souveränität angesehen (Wulff 1985: Kap. 5). In der Wirklichkeit, in der Martin leben muß, sind die gleichen Dinge ganz anders interpretiert und eingebunden, sie sind Anlaß und Grund, den Täter zu internieren und zu bestrafen. Der gleiche Gestus, der in einer Kriminalgeschichte den selbstbewußten und durchsetzungsfähigen Bandillero kennzeichnet, ist nur noch ein jämmerlicher Schatten seiner selbst, wenn Martin ihn ausprobiert. Was in den Hollywoodgeschichten aufgeht, ist in Martins Realität Anlaß für das endgültige Desaster seines Lebens. Der Tod des Hollywood-Gangsters ist immer noch heldenhaft und souverän; Martins Ende ist nur noch traurig und armselig.

In Martins unterentwickelter Fähigkeit, Fiktion und Wirklichkeit zu trennen, scheinen aber zugleich die utopische Ausrichtung seines Handelns und die utopistischen Eigenschaften seiner Vorbilder auf. Nur: die "andere Wirklichkeit", in der ein Martin Sonntag alle die Werte und Zuwendungen erhält, um die er jetzt vergeblich kämpft, ist fern und unrealistisch. Gleichwohl ist sie strukturell in allen Taten Martins anwesend. Die verzweifelten Versuche Martins, sich zur Wehr zu setzen, setzen eine Ahnung dessen voraus, was wäre, wenn die Verteidigung gelänge. Generalisiert: In der sogenannten Krankheit scheint der utopische Vorgriff auf Verhältnisse auf, in denen im Kontrast zur Gegenwart Entfremdung, Einsamkeit und Alltagszwänge aufgehoben sind. Wollte man Blochs Überlegungen zum "Prinzip Hoffnung" auf die Vielfalt der Erscheinungsweisen der psychischen Krankheit anwenden, so steht hinter dem Krankwerden von Menschen das Gegenbild einer Wirklichkeit, in der sie nicht krank geworden wären [34].

Für die Bedeutung der utopischen Funktionen der Krankheit im Film ist eine Unterscheidung wichtig: Während manche Filme den Bereich und das Terrain der Krankheit als eine schlimme Gegenwelt darstellen, als gefährliche Einbrüche des Schrecklichen, Bedrohlichen und Entsetzlichen in die Sicherheit der Lebenswelt, entwerfen andere Filme die Krankheit als einen elementaren Protest gegen die Wirklichkeit und als einen utopischen Vorgriff auf eine Welt, in der der Schmerz aufgehoben ist. Erscheint im ersten Typ die Krankheit als eine Bedrohung für Integrität und Identität des Individuums, dient sie im letzteren Fall gerade zur Rettung und zur Erhaltung der Selbstachtung und des Selbstwertgefühls gegen eine Realität, die den einzelnen verschlingen würde, würde er sich nicht mit der Krankheit zur Wehr setzen.

Daß auch in der Verneinung der Welt der Schmerz, die Selbstzerstörung, Schuld und Trauer erhalten bleiben, ja noch größere Bedeutung erhalten als außerhalb der Krankheit, kennzeichnet die Krankheit zwar eher als Hilferuf denn als konstruktiven Protest. Der utopische Anspruch bleibt aber bestehen, handelt es sich doch immer um Grenzüberschreitungen, wenn jemand krank oder als krank etikettiert wird: Wird in den einen Geschichten die Erstickung individueller Lebensimpulse durch das Überhandnehmen und die Übermacht bürokratischer Institutionen behandelt, handeln andere von der Überschreitung der Wirklichkeit, wie sie in allen großen Gefühlen - Liebe, Haß, Angst, Trauer usw. - möglich ist. Die Endlichkeit der Welt und der Zeit stehen der Erfüllung der Liebe entgegen, und der Wahn ist die Rettung der Liebe gegen die Welt und die Zeit. Auf der anderen Seite dieses Spektrums rettet der Psychopath sich selbst, seine eigene Identität gegen eine Welt

stellend, die ihn zermalmen würde, würde er sich ausliefern. Auch seine Handlungen können als aberwitziger Protest gelesen werden.

Die implizite Kritik, die durch den filmischen Wahnsinn ausgedrückt wird, kann aber auch handfeste Formen annehmen und sich unmittelbar auf Gegebenheiten der äußeren Realität richten: auf die nicht-verstehende Verwaltung jugendlicher Delinquenz, auf das Dauerproblem der Herstellung von Öffentlichkeit für das verbotene Terrain der Psychiatrie, auf die Humanisierung der psychiatrischen Behandlungs- und Verwahrmethoden, auf die Unwirtlichkeit der Städte, usw. Die Opfer dieser Wirklichkeiten tragen die Sympathie des Zuschauers, sie verkörpern Residuen von Werten, Fähigkeiten und Möglichkeiten, die als elementare menschliche Rechte und Bedürfnisse gelten. Das Elend der psychischen Krankheit wird diesen Kranken nicht mehr schuldhaft selbst zugewiesen, sondern in ein Bedingungsgefüge gestellt, in dem die Verantwortung den Institutionen, der lebensweltlichen Umgebung, der familiären Situation oder ähnlichem zukommt. Daß Filme mit dieser Zielrichtung in ganz anderer Weise zum Anlaß und Gegenstand gesundheits- und sozialpolitischer Auseinandersetzung werden als Filme, die sich eher "philosophisch-metaphorisch" mittels der Krankheit mit der Wirklichkeit auseinandersetzen, versteht sich von selbst. Daß die Regisseure solcher Filme ganz bewußt in die äußere gesellschaftliche Wirklichkeit eingreifen wollen, daß darum auch die verwendeten filmischen Mittel dokumentarischer Art sind (auch wenn es sich um Spielfilme handelt), ist evident und macht den wesentlichen Unterschied zu jenen anderen Filmen aus, in denen der Wahnsinn Mittel zur Demonstration ganz anderer Inhalte ist.

Gegen die engagierten und erkennbar auf Konkretes gerichteten Beiträge zur öffentlichen Auseinandersetzung mit der Psychiatrie und den Verfahren, mit denen unsere Gesellschaft ihre Abweichler und Außenseiter behandelt, stehen jene anderen Filme, die die Krankheit zum allegorischen Vehikel modischen Weltschmerzes und zum Symbol entfremdeter Beziehungen in der Massengesellschaft machen. Insbesondere in Deutschland häufen sich in den letzten Jahren Filme, die die Krankheit metaphorisch ausbeuten. Das ist einerseits natürlich ein Indiz dafür, welche Interpretationen dem Wahnsinn im Lauf der letzten fünfzehn Jahre zugewiesen worden sind; und da finden sich andererseits Indizien eines erstickten politischen Aufbruchs, der in der Korruption der Institutionen steckengeblieben ist, keine politische Strategie fand und in "Beziehungskisten" (die meist im halblinken Akademiker-Milieu spielen) letzte Reste des Anspruchs auf humane und repressionsfreie Lebensverhältnisse ausdrückt.

Die Krankheit wird so zum Ausdruck einer allgemeinen (aber diffusen) Entfremdung zwischen der Lebenswelt und denen, die sie bewohnen. Lakonisch heißt es in der schon zitierten Kritik des *Tip* zu *DIE BERÜHRTE*: "Wer ist nicht schizophren?" (25, 1981: 19). Diese Schizophrenie hat mit psychiatrischen Phänomenen nichts mehr gemein, sie ist ideologischer Art; daß der regressive Zug, der darin auch zum Ausdruck kommt, in Verbindung gesehen werden muß mit dem Aufgeben politischer Analyse und politischen Engagements, erscheint evident. Dann erscheint der "Wahnsinnige" als einer, der konsequent ist und aussteigt aus einer Wirklichkeit, die "bizarrer ist denn je" (ebd.). Die Identifikation geschieht durch die eigene Unzufriedenheit und Nicht-ganz-Angepaßtheit hindurch: "Ich begreife, wie es jemand vorziehen mag, in der Lust unterzugehen, denn paralysiert [sic!] weiterzuleben" (ebd.).

Stereotype Muster dieser neuen Auslegungen der Geisteskrankheit im Film haben sich längst herausgebildet. Sie konstituieren einen eigenen Assoziationskomplex, in dem Gegenstände der Lebenswelt durch den Wahnsinn qualifiziert werden und vice versa der Wahnsinn einen lebensweltlichen Ort im Gefüge anderer Kategorien zugewiesen erhält. Daß das historisch einhergeht mit dem Verlust von Rationalität in den politischen "Bewegungen" der späten siebziger Jahre, ist zwar durchaus in Übereinstimmung mit der neuzeitlichen Gegeneinanderstellung von "Wahnsinn" und "Vernunft". Daß der "Wahnsinn" jedoch als Chiffre für die "Unmöglichkeit der gesellschaftlichen Veränderung" gesetzt oder auch als Globalsymbol des repressiven Systems (wie in *TAG DER IDIOTEN*) genommen wird und so zur Entlastung eines wie auch immer gearteten

Engagements dient - das gehört zur "Pathologie der akademischen Opposition" und kann uns hier nicht beschäftigen. Diese Auslegungen der psychischen Krankheit - das sollte festgehalten werden - haben nur subkulturelle Geltung, wirklich populär sind sie nicht.

In Claudia Lenssens Kritik zu *DIE BERÜHRTE* liest es sich wie in einem Regiehandbuch: "Wenn dies der Versuch ist, den Wahnsinn von innen zu filmen [mit diesem Anspruch war Sanders-Brahms angetreten], dann ist er eine klare Angelegenheit von bläulicher Lichtkunst, überdeutlichen Tönen und steif agierenden Menschen. Die Klinik ist der Ort der Ledergurte und Spritzen, die Eltern sind die, bei denen ununterbrochen der Börsenbericht tönt und die totale Verständnisblockade als dilettantische Scharfkantigkeit erscheint; die Mauer in Berlin ist die eindeutigste Alptraumkulisse überhaupt, ein Abrißhaus ist zwei Schwenks wert, weil jemand 'No mercy - no future' draufgesprayt hat; die Kälte ist kalt, und die Wärme ist warm" (*Die Zeit*, 27.11.1981: 51).

Das Verfahren, das Claudia Lenssen hier thematisiert, ist wiederum deutlich: ein durch einen Terminus ("wahnsinnig") bezeichneter Gegenstand ("Wahnsinn") wird semantisiert und konzeptualisiert dadurch, daß er in ein sich wechselseitig definierendes Gefüge anderer Termini, Gegenstände und Konzepte eingerückt wird. Die Reflexivität dieser konzeptuellen Einheit bedingt ihren tautologischen Charakter. Die Referenz eines solchen Assoziationskomplexes ist ein Modell der Realität, so daß - wenn der Komplex als ein "Fall" ausgefaltet oder sonstwie ins Spiel gebracht wird - die allegorische bzw. metaphorische Darstellung der Wirklichkeit möglich wird. Die Referenz dieses Komplexes ist, davon war schon mehrfach die Rede, nicht die psychische Krankheit im klinischen Sinne, so daß eine hier ansetzende Kritik fehlgreifen muß. Es handelt sich vielmehr um eine ideologische Konstruktion, eine "kulturelle Einheit", ein "Sinnganzes".

Das Problem der Kritik der Metaphorologie der psychischen Krankheit bleibt somit bestehen und kann hier nur festgehalten werden: Die metaphorisierende Auslegung der Krankheit kann selbst nicht Ausgangspunkt der Kritik des Verfahrens sein. Das Verfahren ist legitim und verbreitet. Es nutzt die poetischen Möglichkeiten (und damit das semantische Potential), die sich z.B. mit der Ausgrenzung der Krankheit und der Kranken aus der Gesellschaft bieten, es deutet z.B. die räumliche und soziale Absonderung der Kranken in den Anstalten als ein spezifisches Modell der Realität [35]. Der Ansatzpunkt der (psychiatrischen) Kritik liegt außerhalb des semantischen und ästhetischen Verfahrens und ist ethischer Natur: Ist es legitim und zulässig, eine Randgruppe der Gesellschaft, die unter elementaren Problemen der Integration und Achtung zu leiden hat, für ästhetische Zwecke zu benutzen (um nicht zu sagen: auszunutzen)?

Die Auseinandersetzungen zwischen psychiatrischer und literarischer Kritik des Psychiatrie-Films bilden zugleich einen besonderen Realisierungsbereich der Konzeptionen, von denen hier die Rede war. Was geschieht? Auf einer höheren semantischen Stufe wird über die Geltung und die Geltungsansprüche konzeptueller Modelle verhandelt, es wird über die Verantwortlichkeit der Anwender, z.B. der Filmemacher, debattiert, es geht schließlich um die "Wahrheit" (auch wenn hier zwei ganz unterschiedliche Wahrheitsbegriffe einander entgegenstehen - ein solcher der "realistischen Wahrheit" und einer der "Authentizität des Sinns"). Eines fällt bei der Durchsicht der einschlägigen Kritiken auf: die Konzeptionen, die gerade benutzt werden, werden nicht thematisiert (wodurch sie diskursiv verfügbar würden), sondern einander polemisch entgegengesetzt - so daß ihre jeweiligen Funktionen im jeweiligen Kontext, ihre innere Struktur und ihre Historizität nicht in den Blick geraten.

All dies bestätigt die eingangs formulierte These: Alle Konzeptionen der psychischen Krankheit sind kulturelle Einheiten, werden ausgehandelt, verändert, stehen in Konkurrenz oder Übereinstimmung mit anderen Bereichen des Wissens, usw. Der gleiche Realitätsausschnitt, auch das hat sich deutlich gezeigt, ist Objekt ganz verschiedener Konzeptualisierungen, die nebeneinander stehen können, ohne sich aufzuheben, auch wenn sie Widersprüchliches behaupten sollten. Die Geltung und das Funktionieren des "Böse Mutter-



Modells" der Psychopathie wird durch das konkurrierende "Böse Stadt-Modell" der Psychopathie weder aufgehoben noch in Frage gestellt. Gleiches gilt auch in globalerem Sinne: Die populären Konzeptionen der psychischen Krankheit stehen neben (und nicht: gegen) die wissenschaftlichen Konzeptionen. Jeder verfügt über verschiedene Wissenseinheiten, die einem besonderen Realitätsausschnitt wie der psychischen Krankheit zugeordnet sind. Aber jeder kann auch erkennen, welche Konzeption in welchem Kontext aktiviert werden muß. Ob einer nun tatsächlich einem "realen" Kranken gegenüber darauf verfällt, das Modell zu aktivieren, das ihm bei der Lektüre eines Psychopathen-Films gute Dienste leistete, oder ob er nicht auch noch über ganz andere Modelle und damit Verhaltensmöglichkeiten verfügt - das darf nach der motivgeschichtlichen Untersuchung mit gutem Grund gefragt werden. Doch das ergäbe ein anderes Buch.

## Anmerkungen

[1] Den Hinweis auf Mönkemöllers Untersuchung verdanke ich Uwe Zirkel. - Die Beschreibung Mönkemöllers knüpft noch eng an Darstellungen des 19. Jahrhunderts an; so zitiert Castel (1979: 167) Esquirols Bericht über die Lage der Geisteskranken aus dem Jahre 1818; darin heißt es: "Ich sah sie nackt, mit Lumpen bedeckt, nur noch Stroh habend, um sich gegen die Kälte und Feuchtigkeit der Witterung zu schützen [...] Ich sah sie wahrhaften Kerkermeistern überlassen, und ihrer brutalen Wachsamkeit übergeben. Ich sah sie in engen, schmutzigen, feuchten Buchten, die ohne Licht und ohne Luft waren, angekettet...". Auch derartige Beschreibungen stehen in Traditionen, deren Untersuchung aber noch aussteht.

[2] Auch motivgeschichtliche Untersuchungen aus der Literaturwissenschaft oder Untersuchungen zu verschiedenen Topoi haben sich bislang kaum theoretisch mit den semiotischen und pädagogischen Problemen befaßt, die sich aus der komplexen Semantik von Motiven und Topoi ergeben. Von größerem Interesse sind dafür einige Untersuchungen aus der strukturalen Geschichtsschreibung, die dem Wandel der Konzeptionen (und damit mittelbar: der Semantik der Begriffe des jeweiligen Feldes) gewidmet waren; vgl. dazu z.B. Foucault (1969; 1973); Ariès (1975); Castel (1979). In der Sprachwissenschaft ist das Problem bislang wenig thematisiert und meist als "Konnotation" fortgewiesen worden.

[3] Wie konsistent dieser Zugriff ist, zeigt sich an der "Kolonialisierung" des "Narren" unter die neue Theorie: "... alle Geschichten der Psychiatrie bis auf den heutigen Tag haben im 'Narren' des Mittelalters und der Renaissance den im engen Netz religiöser und magischer Bedeutungen gefangenen verkannten Kranken darstellen wollen. Es habe erst die Objektivität eines klaren und schließlich wissenschaftlichen medizinischen Blicks kommen müssen, damit die Schädigungen der Natur dort hätten entdeckt werden können, wo man bisher nur übernatürliche Perversionen gesehen habe. Diese Auslegung beruht auf einem Irrtum: dass nämlich die 'Narren' als Besessene betrachtet worden wären; auf einem falschen Vorurteil: dass die als Besessene Bezeichneten Geisteskranke gewesen wären; und schließlich auf einer falschen Schlußfolgerung: es wird gefolgert, dass, wenn die Besessenen in Wahrheit Wahnsinnige waren, die Wahnsinnigen auch wirklich wie Besessene behandelt wurden. In Wirklichkeit fällt das komplexe Problem der Besessenheit nicht unmittelbar unter eine Geschichte des Wahnsinns, sondern unter die Geschichte der religiösen Ideen" (Foucault 1968: 99). Diese Beobachtung zeigt, dass auch die Geschichte wissenschaftlicher Theorien nicht auf die Phänomene der äußeren Realität gerichtet sein kann, sondern auf die Interpretation dieser Phänomene.

[4] Der Begriff "kulturelle Einheit" ist entlehnt von Eco (1972: 74ff); Eco schreibt in Anlehnung an eine Definition von David M. Schneider, dass eine kulturelle Einheit jeder Gegenstand sei "that is culturally defined and distinguished as an entity. It may be a person, place, thing, feeling, state of affairs, sense of foreboding, fantasy, hallucination, hope, or idea" (75); diese Einheiten seien als semantische Einheiten zu analysieren (ebd.). Vgl. darüber hinaus auch Eco (1977: 66ff). Exemplarische Analysen fehlen allerdings auch bei Eco. Das Problem, das sich der Anwendung semantischer Analyse auf kulturelle Einheiten stellt, ist bis heute ungelöst. Die wenigen Versuche dazu richteten sich meist auf formale semantische Teilsysteme wie Verwandtschaftsbeziehungen und ähnliches. - Im Kontext dieser Untersuchungen werden "kulturelle Einheiten" als "Paratexte" gefaßt, so dass die Analyse kultureller Einheiten mit den Mitteln der Textsemantik geschehen kann. Das ist nicht sehr originell; vgl. dazu z.B. die Rahmenbestimmung der textsemantischen Analyse bei Bordwell/Thompson (1979: 35): "What is the nature of these meanings? Since films are human artefacts, meaning is a social phenomenon. The meanings in a film are ultimately ideological; that is, they spring from Systems of culturally specific beliefs about the world. Religious beliefs, political opinions, conceptions of race or sex or social class, even our most unconsciously held, deep-seated notions of life - all these constitute our ideological frame of reference. Although we live as if our beliefs were the only true and real explanations of how the world is, we need only compare our own ideology with that of another group or culture or historical period to see how historically and socially shaped those views are" (Hervorhebungen im Original). Exemplarische Analysen fehlen allerdings auch hier.

[5] Vgl. zusammenfassend dazu Stumme (1975: 17-18) Angesichts des Sammelberichts von Stumme kann hier auf eine ins einzelne gehende Darstellung der Vorurteilerhebungen zum Gegenstand verzichtet werden.

[6] Das textwissenschaftliche Programm, das dieser These zugrunde liegt, analysiert Erzähltexte wie folgt: "Das eine Element der Analyse von Erzähltexten ist die Handlung und die mit der Handlung zusammenhängenden Planstrukturen. Das andere Element sind die von uns sogenannten Exponentensysteme, die soziokulturelle Systeme aller Art, insbesondere attributive Rollensysteme, Statussysteme usw. und Normensysteme umfassen, aber auch den Bereich der echten Individuen. Beide Elemente sind in der realisierten Erzählung verschmolzen, und zwar so, dass sie in einer Wechselbeziehung stehen: das eine reduziert die Möglichkeiten des anderen" (Wulff 1982: 5). In diesem Kontext wird "Paratext" aufgefaßt als ein "Globalplan", der die konzeptuelle Struktur einer Handlungskette beschreibt und eine "abstrakte Geschichte" ist: "Die abstrakte Geschichte kann - weil sie von allen [...] akzidentellen Gegebenheiten abstrahiert - darum als die Makrostruktur einer beliebig großen Zahl von Versionen angesehen werden" (ebd., 7); vgl. dazu auch Elling/Möller/Wulff (1981: 291-295). Die Texttheorie hat dann den folgenden Aufbau: "(1) Plan-Strukturen und Wissen über Exponentensysteme sowie die Struktur von Exponentensystemen sind Teile des allgemeinen kulturellen Wissens bzw. gehören zum kulturellen System. Dazu zählen vor allem die Konzepte einzelner komplexer Handlungen, die für das Erzählen wichtig sind (weil sie Kerne von textkonstitutiven Propositionsgefügen darstellen). [...] Ihre Explikation führt zu elementaren diagrammatischen Konzepten, die als 'Mikrogeschichten' aufgefaßt werden können. [...] (2) Plots sind die kanonische Form von Geschichten. Sie sind polyperspektivisch, enthalten eine Chronik und können mit verschiedenem Abstraktionsgrad gefaßt werden. [...] (3) Diskursive Strukturen sind Techniken der Formulierung. Sie sind zum Teil medienspezifisch, zum Teil medien-unspezifisch. Sie dienen dazu, Plots in Textindividuen umzuformen (Adressatenbezüge einzukalkulieren, Lernprozesse vorzuprogrammieren usw.). (\*) Textindividuen sind realisierte Texte in jeweiligen Medien" (Wulff 1982: 5-6). - Die Probleme, die sich einer Beschreibung der konzeptuellen Modelle der psychischen Krankheit und der Psychiatrie stellen, wie sie in den Textindividuen des Korpus ausgefaltet sind, liegen auf der Hand, wenn man den Stand der Texttheorie berücksichtigt: Bislang sind die Darstellungsverfahren der Erzähltextforschung noch wenig ausgereift; die Analyse und Repräsentation von Planstrukturen steckt in den Anfängen, die formale Darstellung von Plots ist bislang nur mit propositionalen Methoden möglich (die gerade die konsistente Vernetzung zum Text-Ganzen ausblenden); diskursive Strukturen sind bislang, von der Rhetorik abgesehen, kaum Gegenstand der Forschung gewesen. Aus dieser Lage verbietet es sich, formale und texttheoretische Repräsentationen anzuwenden. Es steht aber außer Zweifel, dass die in Bezug genommenen Wissensbestände formaler Natur sind. Die im folgenden gewählte Darstellungsweise ist darum exemplarisch (ein Exempel ist eine Art empirischen Prototyps und enthält oder repräsentiert eine "Klasse" von Fällen). Ein anderes Problem betrifft den Status der jeweiligen Modelle in jeweiligen Texten: Einige Konzeptualisierungen sind als textregierende (oder teiltextragierende - in subordinierten, aber abgeschlossenen Geschichten) aufzufassen, einige sind situationsspezifisch, einige handlungsspezifisch. Dementsprechend müssen die Beschreibungsweisen variieren. Unter diesem Zugriff treten ästhetische Aspekte und Wertungsprobleme in den Hintergrund und spielen für die konzeptuelle Analyse keine große Rolle - es sei denn, dass ästhetische Eigenschaften oder Strukturen des Textes für die Konzeptbildung funktional gemacht werden. Auch die Erzählverfahren werden nur dann extensiver darzustellen sein, wenn sie für die Ausfaltung der konzeptuellen Modelle eine relevante Rolle spielen. Medienspezifische Aspekte der Darstellung psychischer Krankheit sind in diesem Kontext nur insofern von Interesse, als sie hinsichtlich der konzeptuellen Konsequenzen dargestellt werden. Es geht hier nicht um die spezifischen Möglichkeiten des Films, "Wahnsinn" abzubilden oder zu inszenieren, sondern um den Zusammenhang spezifischer medialer Repräsentationsformen und -möglichkeiten mit spezifischen Konzeptualisierungen. Ikonographische Konventionen werden nur dann in den Blick genommen, wenn sie narrative Funktionen erfüllen. - Mit ähnlichen Darstellungsverfahren arbeitet auch die Genre-Analyse; vgl. dazu z.B. Shadovan (1979: ix), der Film-Genres definiert durch "repetitive iconographical, situational, and narrative elements". Trotz dieser Ähnlichkeiten soll hier kein Genre des "Psychiatrie-Films" behauptet werden. Von einem Genre zu sprechen, hat nur dann Sinn, wenn es auch ein Bewußtsein des Genres gibt.

[7] Die Standardvorstellung: Ein Stereotyp ist eine Menge von Prädikationen. Eine typische Formulierung: "Ein Stereotyp ist der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen gerichteten Überzeugung. Es hat die logische Form eines Urteils, das in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional-wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht. Linguistisch ist es als Satz beschreibbar" (Quasthoff 1973: 28; Hervorhebungen HJW). Demzufolge müßte eigentlich unterschieden werden zwischen dem "Stereotyp" als einer individuellen Prädikation und der "Stereotypenfamilie" als einem Verband bzw. als einer Menge von individuellen "Stereotypen". Dass mit dieser Darstellungsweise die in Geschichten involvierten Personenkonstellationen, Funktionalisierungen usw. natürlich nicht erfaßt werden können, ist unmittelbar evident. Auch darf der verbalen Ausdruckbarkeit von "Stereotypen" mit einigem Mißtrauen begegnet werden.

[8] "Vom Alltag kann man nicht erzählen. Aber ohne Alltag gäbe es gar nichts zu erzählen. Es ist der Normalzustand, von dem sich das (erzählenswerte, erzählbare) Außergewöhnliche abhebt wie das Besondere vom Allgemeinen (Michel 1975: 3). Vgl. zu den Alltagsfunktionen des Erzählens neben Michel (1975) auch Wulff (1985: 9ff; 1986). "Alltag" wird hier und im folgenden nicht expliziert, sondern in seinem alltagssprachlichen Sinn gefaßt.

[9] Einander widersprechende Stereotypen bilden in der traditionellen Inhalts- und Wirkungsforschung ein großes Problem. Normalerweise werden die "negativen Stereotype" allein in den Massenmedien verortet; so heißt es bei Scheff: "Wenn auch viele Erwachsene die medizinischen Konzeptionen psychischer Erkrankung kennenlernen, werden die traditionellen Klischees dadurch nicht verdrängt; sie bleiben auch weiterhin neben den medizinischen Konzeptionen bestehen, da sie in Massenmedien und in der sozialen Umwelt ständig in Gebrauch sind und somit kontinuierlich gestützt werden" (1973: 56). Die Untersuchungen von Nunnally (1961) waren ein Vergleich der Beurteilungen von psychisch Kranken durch Experten, einer repräsentativen Auswahl aus der Gesamtbevölkerung und dem Erscheinungsbild in den Massenmedien; das Ergebnis zeigte eine maximale Abweichung zwischen Massenmedien und Experten, die Stichprobe aus der Bevölkerung lag dazwischen. Nunnally interpretierte diese Ergebnisse so, dass "das Vorstellungsbild im breiten Publikum das Resultat gegenläufiger Einflüsse (cross-pressure) ist: die Ansichten der Experten, die in den Erziehungskampagnen für psychische Gesundheit und 'seriösen' Programmen der Massenmedien zu Worte kommen, lösen das Publikum von den Klischeebildern, aber seine traditionellen Stereotypen werden durch die häufigeren und eingängigeren [!] Produktionen der Massenmedien wieder bestärkt" (Scheff 1973: 57-58; Hervorhebungen im Original). Nunnallys These: verschiedene und einander widersprechende Informationen werden synthetisiert zu einem "Mittelwert". Entgegen dieser These wird hier die Auffassung vertreten, dass das Wissen über die medizinischen Aspekte psychischer Störung und das stereotypisierte Furcht-Bild des gefährlichen "Irren" zwei verschiedene, anhand unterschiedlicher Kontexte erlernte Konzeptionen sind, zwischen denen je nach Kontext "hin- und hergeschaltet" werden kann. Dieser These folgend, existieren verschiedene Realisierungsbereiche, auf die verschiedene Familien von konzeptuellen Modellen angewendet werden, die voneinander unabhängig sind. Erst in einer Untersuchung nach Nunnallyschem Zuschnitt werden sie synthetisiert; würden in einer Untersuchung die verschiedenen Konzeptionen getrennt untersucht, käme man zu anderen Ergebnissen: nicht nur, dass es verschiedene konzeptuelle Modelle gibt, sondern auch, dass sie kontextsensitiv angewendet werden.

[10] Als exemplarische Analyse kann die Beschreibung des Verbs "beschuldigen" in Elling/Möller/Wulff (1981) angesehen werden.

[11] Dieses Postulat ist inzwischen zu wissenschaftshistorischem Allerweltswissen geworden; vgl. Kuhn (1976) als Gesamtdarstellung. In der Geschichte der Psychiatrie kann an vielen Punkten gezeigt werden, wie Programme anderer Wissenschaften als Modelle der psychiatrischen Theorie gesetzt wurden: "Wie die organische Medizin hat auch die der Geistesstörungen zunächst versucht, das Wesen der Krankheit in der kohärenten Gruppierung der indizierenden Zeichen zu entziffern. Sie hat eine Symptomatologie zusammengestellt, in der die konstanten oder auch nur häufigen Korrelationen zwischen einem Typus der Krankheit und einer bestimmten krankhaften Äußerung verzeichnet wurden" (Foucault 1968: II). Zur Geschichte der klassifikatorischen Erfassung der Geisteskrankheiten vgl. Foucault (1969: 186ff) und Castel (1979: II5ff).

Zur kulturellen Relativität der Definitionen von "Wahnsinn" vgl. Bastide (1973: bes. 67ff).

Auf die Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen "Schulen" und "Richtungen" in Psychologie, Psychiatrie und Psychoanalyse sei nur allgemein verwiesen; es ist evident, dass hier "Gemeindezugehörigkeit" und "fester Standpunkt" in ähnlicher Weise eine Rolle spielen wie im Alltagsleben.

[12] Der Insel-Topos ist insbesondere unter pädagogischen Gesichtspunkten von großem Interesse; er kann als Prototyp einer Fülle anderer Motive angesehen werden, und seine Beschreibung liefert zahlreiche methodische und theoretische Einsichten, die auf andere Gegenstandsbereiche übertragen werden können; vgl. dazu Brunner (1967); Liebs (1977); Ritz (1983).

[13] Beispiele sind die standardisierten gestisch-mimischen Eigenarten von Kranken, visuelle und/ oder räumliche/architektonische Eigenheiten der psychiatrischen Klinik (die vor allem als bildliche Muster zitiert, benutzt, weiterentwickelt werden können) sowie Konzeptionen von "Rollen" (wie die des Psychiaters oder des Wissenschaftlers als eines potentiell gestörten Individuums) und dergleichen mehr; bildliche und narrative Muster können natürlich in jeder Weise kombiniert werden.

[14] Bewertungen und emotional-affektive Einfärbungen werden nicht weiter berücksichtigt. Dies sind kognitive Schlußfolgerungsprozesse, die mit der Anwendung, Erlernung, Modifikation konzeptueller Modelle (als einer Form von "Inhaltswissen") nur mittelbar zu tun haben.

[15] Zu anderen Themenbereichen liegen einige Untersuchungen vor, die einen ähnlichen methodischen Zugang zum Thema versuchen; vgl. zum Bild des Negers Maynard (1974); zu Homosexuellenbildern vgl. Dyer (1980), Russo (1981); zu Mexikanern und Chicanos vgl. Pettit (1980); zu Phänomenen und Bildern des Alkoholismus vgl. Cook/Lewington (1979); zum "social problem film" vgl. Roffman/Purdy (1981). Stellvertretend für eine ganze Fülle literaturwissenschaftlicher Arbeiten seien Bennholdt-Thomsen/Guzzoni (1979) - zum Problem des "Asozialen" in der Literatur um 1800 -, Ott (1979) - zum Problem des Homosexuellen in der Literatur des 20. Jahrhunderts - und Uther (1981) - zum Problem der "Behinderten" in der Populärkultur - genannt.

[16] Exemplarisch die Untersuchungen Foucaults zur Entstehung des "Wahnsinns" in der Neuzeit; resümierend heißt es: "Dies alles ist nicht die fortschreitende Entdeckung dessen, was der Wahnsinn in der Wahrheit seines Wesens ist, sondern nur die Ablagerung dessen, was die Geschichte des Okzidents seit dreihundert Jahren aus ihm gemacht hat. Der Wahnsinn ist viel historischer, als man gewöhnlich annimmt, aber auch viel jünger" (1968: 107). Zu den institutionellen Vorbedingungen dieser neuen Konzeptionen vgl. Castel (1979).

[17] Indizien für die semantische Struktur von "Psychopath" und "psychopathisch" finden sich in zahlreichen z.T. prägnanten Definitionen, die in Kriminalgeschichten selbst enthalten sind (auch dies im übrigen ein Beleg für die Reflexivität der Texte und ihrer Gegenstände). Einige Beispiele: "Diskretion und Zurückhaltung sind nicht gerade die starke Seite des Psychopathen" (Alfred Hitchcock, *FREZZY*, Großbritannien 1972). "Eine psychopathische Persönlichkeit ist ein Mensch, bei dem man sich - mit Ausnahme von Schwierigkeiten - auf nichts verlassen kann" (Ross McDonald, 1971). Derartige Definitionen zeigen, dass die Semantik der hier interessierenden Sprachmittel vor allem in den Bereich der Funktionalisierung der entsprechenden Merkmalsträger in Geschichten verweist (so dass man eigentlich angemessener von "Figuren in psychopathischer Funktion" sprechen würde).

[18] Diesen besonderen Eigenschaften des Protagonisten gemäß veränderte sich natürlich auch der Gangsterfilm. Seine realen Vorbilder waren nicht mehr die zwar brutalen, aber letztlich geschäftstüchtigen Bosse der Prohibitionszeit (wie Al Capone, John Dillinger usw.), sondern vielmehr die irrationalen Motiven folgenden Lebensgeschichten des Charles Starkweather und der Caril Ann Fugate und des Charles Manson. Zu den Vorbildern gehören Perry Smith und Richard Hickock, die ohne erkennbaren und einsehbaren Grund die Clutterfamilie getötet hatten (Truman Capotes Buch *In Cold Blood* (1965) ist eine Rekonstruktion der Tat - aus der Sicht der Täter). Albert DeSalvo, der Würger von Boston, gehört genauso dazu wie Charles Whitman, der texanische Heckenschütze, und der Tierkreiszeichenmörder aus San Francisco. Auch ältere Vorbilder wie Jack the Ripper oder die deutschen Massenmörder Kürten und Haarmann gewannen für den Film neue Aktualität. - Das vielfach beschriebene Prinzip des "taken from the headlines" eröffnet natürlich zwei Fragen:

(1) Der Wandel der konzeptuellen Modelle muß aufgefaßt werden vor dem Hintergrund des Wandels des gesellschaftlichen Umfeldes, in dem die Konzepte ausgebildet werden. Wie kommt es, dass reale Vorkommen zum Teil erst sehr viel später zu Beispielen jeweiliger Konzeptionen deklariert werden? Ist es möglich, dass das gleiche Beispiel in anderen Konzeptionen neu und anders gefaßt wird? Beides kommt selbstverständlich vor und ist ein starker Beleg für die Interaktion zwischen Realität und Konzeptualisierung.

(2) Brisanter ist die zweite Frage: Verändert sich die Kriminalität bzw. verändern sich die Formen der Kriminalität unter dem Einfluß oder unter dem Druck sich wandelnder Konzeptualisierungen der Kriminalität? Ist also auch die (reale) Kriminalität ein Produkt der jeweiligen kulturellen Umgebung? Gibt es also "Moden der Kriminalität" - gleichgültig, welche individualpsychologischen Implikationen das haben mag? Stimmt dies, kann natürlich wiederum von realen Erscheinungsweisen der Kriminalität zurückgeschlossen werden auf die innere Form der jeweils geltenden "Realität".

[19] Die Perspektivierung des Geschehens spielt eine entscheidende Rolle: Würde die Geschichte von der Recherche des Kommissars aus geschildert, müßten völlig andere Eigenschaften und Züge des Protagonisten in der Geschichte funktional gemacht werden. Bislang ist über Perspektivierungen und ihre Rolle in Rezeptionen nur wenig bekannt; dennoch eine Anmerkung: Es scheint nur sehr wenige vom recherchierenden Polizisten aus perspektivierte Geschichten zu geben, die einen Einblick in die Motivstruktur des jeweiligen (kriminellen) Gegenspielers gestatten. Kommen die Motive ins Spiel, werden sie in Kategorien gefaßt, die dem Polizisten (als einem Agenten der "Normalität") verfügbar sind, so dass auf diesem Wege insbesondere der psychopathische Ausbruch aus dem "normalen Alltag" wieder konzeptuell eingeholt und geglättet wird.

[20] Zwar hat die empirische Forschung zur nicht-verbalen Kommunikation tatsächlich zahlreiche Unterschiede zwischen den mimischen, gestischen, posturalen usw. Verhaltensweisen gestörter und nichtgestörter Personen festgestellt, doch sind solche gestisch-mimischen Extraordinaritäten, wie sie vor allem im Horrorfilm auftreten, sicherlich genrespezifische Fiktionen. M.a.W., die Rollenfigur des (gefährlichen) "Irren" funktioniert nicht nur auf Grund seiner Stellung im Personalgefüge der Geschichte als Störfaktor, sondern wird auch im mikrostrukturellen Bereich von Auftreten und

Interaktionsweise überdeutlich als "nicht-normal", irritativ und blockierend, als unberechenbar usw. gekennzeichnet. Als Überblick über die Forschungsergebnisse der nichtverbalen Kommunikation zu diesen Problemen kann Harper/Wiens/Matarazzo (1978: 134-141) dienen.

Im einzelnen liegen folgende Befunde vor: (1) Während normalerweise Sprechen und rhythmische Bewegungen des Körpers aufeinander abgestimmt und synchronisiert werden, fällt bei vielen Patienten eine "motion flow dissynchrony" auf. (2) In Abhängigkeit vom Gesprächsthema kommt es zu spiegelbildlicher Kongruenz der Oberkörperhaltungen von Arzt und Patient: Je stärker das therapeutisch-diagnostische Interesse des Arztes thematisch ins Spiel kommt, desto ausgeprägter ist die komplementäre posturale Haltung. (3) Es sind einige mikromomentane Handbewegungen beobachtet worden, die immer dann auftreten, wenn Vokabeln auftreten, die normalerweise mit "Ärger" assoziiert waren, oder an Stellen, die mit "Mutter", "Milch", "Essen" usw. verknüpft wurden; man vermutet gewisse Ähnlichkeiten dieser Bewegungen mit kleinkindlichen Greifbewegungen, die ebensowenig ziel- und zweckorientiert eingesetzt werden wie die mikromomentanen Bewegungen. (4) Das Gesamtverhalten zeigt Asynchronisierung.

Ekman und Friesen konnten 1969 eine schwer depressive Frau filmen; sie stellten fest, dass Bewegungen und Ausdrucksweisen des Kopfes "the patient's intended message of 'being well' übermittelten, während Haltung und Bewegungen des Körpers das Gegenteil mitteilten.

Die Benutzung dieser realen Unterschiede und Disharmonien im Film geht von realistischer Verwendung bis hin zur Ersetzung von in der Realität nachweisbaren Unterschieden und Kontrasten zu künstlichen Verhaltensweisen, die eine eigene Existenz als "Muster des Wahns im Film/in den Medien" haben. Einige Beispiele:

(1) In dem Film *FACES* (USA 1968) von John Cassavetes bricht die hysterisch erregte Ehefrau immer wieder in schreiendes Gelächter aus. Z.B.: "When Maria tells Richard a story about oral sex, she screams with nervous laughter and Richard joins her" (Kinder/Houston 1972: 225). Es entsteht der Eindruck einer widersprüchlichen Aussage - eine Information wird von der anderen überlagert, so dass sich beider Modus verändert.

(2) Offene Kontraste zwischen der verbalen Zuwendung und nichtverbaler Abweisung werden insbesondere zur Charakterisierung des ärztlichen Personals benutzt. An einem deutlichen Beispiel: "Louise Fletcher as Nurse Ratched in Milos Forman's adaptation <...> *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* constantly assures her patients of her solicitous feelings, but the actress's marvelously expressive face tells us otherwise" (Beja 1979: 28).

(3) Osterland (1968: 61) erwähnt den "flackernden Blick" als Kennzeichen irrsinniger Wissenschaftler. (4) "Darstellungen von Geisteskranken in den Massenmedien unterstreichen die bizarren Symptome. Beispielsweise wird die Information bezüglich Faktor I (Die Vorstellung, dass geisteskrankte Personen gegenüber 'Normalen' anders blicken und agieren) 89mal gegeben. Von diesen 89 Informationen bestätigten 88 den Faktor, d.h. es wurde darauf hingewiesen oder nahegelegt, dass solche Personen 'anders aussehen und handeln' [...]. In Fernsehspielen z.B. betritt die kranke Person die Bühne glasigen, starren Blicks, den Mund weit aufgerissen, unzusammenhängende Sätze murmelnd, hemmungslos lachend und ähnliches mehr. Selbst in einem Zustand schwacher Störung, etwa neurotischer Phobie oder Zwangsvorstellungen, wird der Betreffende in Mienenspiel und Gesten exzentrisch dargestellt" (Nunnally 1961: 74; zit. n. Scheff 1973: 57).

Eine eigene Untersuchung hat der Gegenstand noch nie gewinnen können; dennoch dürfte es interessant sein, die Diskrepanzen zwischen den filmspezifischen Formen abweichenden nichtverbalen Verhaltens und der entsprechenden Beobachtungen in der Realität einander gegenüberzustellen.

[21] Die Deklaration der hier anstehenden Phänomene als "Fetisch" fällt insofern schwer, als dieser Terminus wissenschaftlich mehrfach besetzt ist: "Fetisch" wird in der Psychoanalyse (Stichwort: Freud) und in der Soziologie (Stichwort: Marx) verschieden gebraucht. Hier wird nicht zwischen den beiden wichtigsten Gebrauchsweisen getrennt, obwohl natürlich die Beispiele danach sortiert werden könnten; für den hier anstehenden Zusammenhang wird davon ausgegangen, dass in allen möglichen Kontexten aus allen möglichen Motiven mit diversen Konsequenzen die dingliche Umwelt der Handelnden mit Sonderbedeutungen belegt werden kann - sei es am individuellen Gegenstand angeknüpft, sei es an einem Stil, einem "dinglichen Soziolekt" -, die in der Rezeption zu signifikanten Schlußfolgerungen auf das motivationale Gefüge der Protagonisten benutzt werden können. Diese "sekundären Bedeutungen" sind in der Regel vage, und sie funktionieren fast ausnahmslos indexikalisch (entweder sind sie Handlungszusammenhängen entnommen und indizieren sie nach dem "pars pro toto"-Prinzip und dem Prinzip der Wiederholung, oder sie sind Nachbildungen und arbiträr-indexikalisch mit dem Bedeuteten verknüpft). Als Überblick über die Theorien zum "Fetisch" vgl. Pontalis (1972). Als Versuche, ein generalisiertes Konzept von "Fetischismus" auf die Analyse von Filmen zu übertragen und anzuwenden, vgl. Mulvey (1977) und Renov (1982).

[22] Es ist sicherlich kein Zufall, dass in diesen Kontexten Sprachmittel wiederauftreten, die zum nazistischen Sprachgebrauch gezählt werden; vgl. dazu Klemperer (1975); speziell zu "Menschenbehandlung" vgl. Sternberger/Storz/Suskind (1970: 94-102). Untersuchungen zur "Sprache des Faschismus" gehen im übrigen von einer ähnlichen Grundposition aus wie die hier vorliegenden Untersuchungen: "unter dem Einzelwort erschließt sich dem Blick das Denken einer Epoche, das Allgemeindenken, worin der Gedanke des Individuums einbettet, wovon er beeinflusst, vielleicht geleitet ist" (Klemperer 1975: 177). M.a.W., es verbirgt sich hinter dem Einzelzeichen ein komplexes konzeptuelles Gebilde,

welches Rückschlüsse, Rückverbindungen zu dem umgreifenden Zusammenhang einer jeweiligen historischen Kultur hat.

[23] Als einen anderen Fall einer scheinbar "ethnologischen Lektüre" der Industriegesellschaft und ihrer Kritik im Gewande einer "naturgesellschaftlichen" Perspektive kann das bekannte Papalagi-Buch über die Reise eines Südseeinsulanners nach Europa gelten; nachdem Cain (1975) die Authentizität des Büchleins mit zahlreichen Belegen in Frage gestellt hat, stellt Ritz (1983: 117 bis 148) das Buch zu Recht in den restaurativ-nazistischen Kontext, in dem sich die scheinbare Kulturkritik mit gegenwärtigen Gesellschaftskonzeptionen verknüpfen kann. Eines darf aber nicht übersehen werden: Gerade in der kulturkritischen Zuwendung zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Zuständen werden Konzeptionen von Gesellschaft, von Pflicht, Fürsorge usw. deutlich, die für eine jeweilige Subkultur Geltung beanspruchen oder beansprucht haben. Insbesondere wenn eine solche quasi-ethnologische Kritik der westlichen Zivilisationen einen derartigen Erfolg gehabt hat (und neuerdings wieder hat) wie das Papalagi-Buch, kann die Analyse einige Rückschlüsse erlauben auf den Wissenskontext der Leser. Und gerade solche Widersinnigkeiten wie die Tatsache, dass ein offen faschistoides Traktat in der neuen "grünen" Subkultur Verbreitung und Zustimmung findet, verdienen das Interesse.

[24] Kaum ein anderer Bereich des Feldes weist so heterogene und widersprüchliche Konzeptualisierungen auf wie gerade das Erscheinungsbild des Psychiaters im Film. Die wenigen Untersuchungen, die bislang dazu vorliegen, verfolgen ganz unterschiedliche methodische Ansätze. Während Gabbard/Gabbard (1980) von einem vereinfachenden "Aufstieg und Fall"-Modell ausgehen und dann beschreiben, wie in den vierziger Jahren der psychiatrische Beruf in den Film hineingewandert ist, etabliert und aufgewertet wurde, schließlich wieder absank, wobei jeweils das "öffentliche Ansehen der Psychiatrie" ausschlaggebender Faktor gewesen sein soll, schlägt Rabkin (1979) eine Typologie von Funktionalisierungen des Psychiaters bzw. der Psychiaterrolle vor: "(1) the psychiatrist as investigator or participant in the expression of antisocial drives - the id psychiatrist, sculpted out of the culture's belief in the sinister nature of anyone who toys with the dark side of the soul; (2) the psychiatrist as a modifying force towards these drives, attempting to shape them into adaptive forms <...>; and (3) the psychiatrist as a moral force, whose goal is the inhibition of drive satisfaction" (1979: 89). Dagegen wird hier von einer Differenzierung der Konzepte aufgrund der Art der Patientenbeziehung und einer von daher erfolgenden Perspektivierung ausgegangen; diese Dimensionierung erscheint angesichts der Wanderung des Psychiaters vom "Mitspieler" zur "Autorität" zum "Gegner" (usw.) angebracht zu sein.

[25] In der Zeitschrift *Moving Picture World* (Ausg. v. 20.6.1914) ist ein französischer Film erwähnt, in dem sich einer der ersten Psychiater findet (THE LUNATICS, OR DR. GOUDRON'S SYSTEM); eine Beschreibung findet sich bei Schneider (1977: 61). Untersuchungen zur Frühgeschichte der Darstellung der Anstalt im Film sind uns darüber hinaus nicht bekannt geworden.

Auch die Erforschung der frühen Ausprägungen des Psychiaterbildes stehen noch am Anfang; immerhin erwähnt Rabkin (1979: 74) Filme von 1903 als erste Belege für das Auftreten von Film-Psychiatern. Vgl. dazu d.w. Rabkin (1967); Schneider (1977: 614-617). Diese frühen Belege sind aber sicherlich als eine Kritik an der historischen Gliederung von Gabbard/Gabbard (1980) aufzufassen, die das Auftreten des Psychiaters im Film praktisch erst in den vierziger Jahren ansetzen.

[26] Leslie Rabkin hat 1979 das Erscheinungsbild des Psychiaters im Film auf diesem theoretischen Hintergrund analysiert. Auch seiner Analyse folgend spiegeln die jeweiligen Psychiaterrollen gesellschaftliche Verhältnisse und abstrakte Erwartungen an die Wissenschaft. Rabkin schreibt zusammenfassend: "The film portrayals of the psychiatrist have both echoed and anticipated popular Images of the role allotted to him. Examination of the plots of the films in which psychiatrists are enmeshed suggests that American culture has been and still is obsessed with conflicts concerning guilt and shame, aggression and sexuality, dependency and autonomy. The belief in the mental practitioner's ability to cope with these issues waxes and wanes" (1979: 89). Das Bild des Psychiaters steht "in accord with cultural fantasies, wishes, and beliefs about our [der Psychiater] abilities" (ebd.). - Diese Überlegungen legen scheinbar eine "historische Typologie des Psychiaters" nahe. Dem ist aber entgegenzuhalten, dass das Gefüge von Faktoren, die die Veränderungen des Images des Psychiaters und der Psychiatrie bzw. der Psychoanalyse bewirken soll, wohl wesentlich komplexer oder komplizierter ist als gemeinhin angenommen wird. Zum anderen werden - einer textsemantischen These folgend - jeweilige Typen des Therapeuten in verschiedenen Kontexten verschieden ausgeprägt; jeweilige Geschichten können Psychiatertypen involvieren, die mit dem "öffentlichen Ansehen" der Psychoanalyse nichts zu tun haben. Bereits 1907 faßte Franklin Fearing die bis dahin im Film aufgetretenen Psychiaterrollen zusammen: "We have had the fatherly all-wise Psychiatrist (so wise!), the insane Psychiatrist, the seductive-female Psychiatrist, and the whimsical-philosophical Psychiatrist" (1947: 118). Darunter finden sich einige Typen, die der Quasi-Chronologie der historischen Beschreibung in Gabbard/Gabbard (1980) zufolge erst wesentlich später auftreten sollten.

Es muß natürlich eingeräumt werden, dass nicht alle Typen des Psychiaters von Beginn an im Film realisiert worden sind; natürlich gibt es eine Veränderung, die sicherlich auch mit der Lage der Institution "Psychiatrie/Psychologie/Psychoanalyse" in der Gesellschaft zusammenhängen - es muß aber immer mit Filmen gerechnet werden, die abweichende

Muster benutzen. Ein zweiter- Gesichtspunkt der Kritik an einer einsträngigen Geschichte des Film-Psychiaters als eine Geschichte der "Psychiartypen" basiert auf einer generellen Kritik an dem Verfahren, "Stereotype" als Listen jeweiliger "Typen" darzustellen (zu einer derartigen Liste von Negerstereotypen vgl. z.B. Maynard 1974! vi). Diese Listen abstrahieren von den Geschichten, in denen der jeweilige "Typus" realisiert wird; die Geschichten variieren historisch sehr stark, während der Typus - scheinbar - immer gleich bleibt. Der Mörder-Psychiater aus DRESSED TO KILL hat bereits 1941 in THE MAD DOCTOR einen Vorläufer - der Geschichte eines Wiener Psychiaters, dessen Hobby es ist, Frauen zu heiraten und dann zu töten. Von "Vorläufer" kann man allerdings nur dann reden, wenn man von der Erwartung der Psychiartypen ausgeht; die beiden Geschichten ähneln sich kaum, weil in ihnen ganz andere Konzeptionen ausgefaltet werden, die mit der "primitiven" Charakterisierung des Psychiaters durch die Tatsache, dass er "Mörder" ist, nichts zu tun haben. Gerade darauf kommt es aber an.

[27] Diese rituelle Situation kann in so starkem Maße als "bekannt" vorausgesetzt werden, als ein so fest etabliertes Gefüge von Appräsentationen, dass sogar reduzierteste Versionen möglich und nachweisbar sind: Nah, ein Gesicht auf einer Couch; eine Frage, die Antwort... Selbst in diesen Redukt-Versionen ist der (eingeweihte!) Zuschauer in der Lage, den Handlungsraum als einen Horizont dessen, was er sieht, zu entwerfen.

[28] Vgl. hierzu die Ausführungen Lucien Malsons in Malson/Itard/Mannoni (1972: 7-104, insbes. 72ff). Malson beschäftigt sich mit der Analyse der überlieferten Geschichten über Wolfskinder in ihren phantastischen und ihren empirischen Momenten. Zur Sprache der Wolfskinder vgl. (ebd., 85ff). Dass die historischen Belege von den Beispielen, die in der Filmliteratur vorliegen, natürlich streng getrennt werden müssen, ist selbstverständlich. Gleiches gilt für die "filmischen Autismen": Gemeint ist hier nie der klinische Befund "Autismus", sondern ein gemeinsamer Grundzug semantischer Art, der als eine Kritik an der Gesellschaft funktionalisiert wird.

[29] Die beschriebene Szene ist eine der Varianten des Spiels mit der Perspektivierung des Geschehens. Normalerweise ist gerade das Melodram aus einer einzigen Sicht, zumeist der eines Opfers, erzählt; dann können auch Traumfragmente, Halluzinationen und ähnliches problemlos integriert werden. Es sind aber kompliziertere Fälle denkbar, die ein Geschehen polyperspektivisch in den Brechungen der Interpretationen verschiedener Beteiligter vortragen. Die Etablierung polyperspektivischer Sichtweisen ist insbesondere unter lerntheoretischen Gesichtspunkten bedeutsam: denn polyperspektivierte konzeptuelle Modelle müssen Voraussetzungen der Lebenswelt selbst mitthematisieren. "Polyperspektivierung" führt also zur Etablierung mehrerer verschiedener semantischer Stufen. Beteiligte des gleichen Geschehens können dann ihre "Versionen" dessen, was ihnen zugestoßen ist, in die Dokumentation einfügen, indem sie also z.B. darlegen, in welcher Art sie eine Situation oder Person erleben oder erlebt haben, indem sie kommentieren, Vorgesichten einbringen usw. Schon wenn zwei Beteiligte ihre Erinnerungen an jeweilige Situationen erzählen, kommt es oft zu konfligierenden Interpretationen, und es erweist sich, dass die gleiche Situation von verschiedenen Beteiligten sehr verschieden, bis zur Unvereinbarkeit unterschiedlich aufgefaßt worden ist. George Cukors THE MARRYING KIND (USA 1952) ist ein solcher Fall: Bei einem Gespräch beim Scheidungsrichter streiten sich die Eheleute darüber, was in der Vergangenheit wie geschehen ist; mit Hilfe von Flashbacks werden die jeweiligen Versionen der gleichen Situationen vorgestellt. Die Trennung der Ebenen ist besonders deutlich in Helga Reidemeisters VON WEGEN SCHICKSAL (BRD 1978) - es kommen nicht nur die Mutter, sondern auch die Kinder zu Wort; die Mutter wiederum betrachtet die Aussagen ihrer Töchter am Schneidetisch und kommentiert diese, so dass in einer multiperspektivischen Thematisierung die komplizierten Konflikte und Widersprüche in der familiären Beziehungsstruktur Schicht für Schicht aufgedeckt werden. Im Spielfilmbereich sei verwiesen auf André Cayattes Doppelfilm LA VIE CONJUGALE (F 1963), der zweimal die gleiche Ehegeschichte erzählt - einmal aus Sicht der Frau, einmal aus der des Mannes. Jeder der beiden Partner liefert eine in sich konsistente und glaubwürdige Version der Ehe; vereinbar sind die Versionen aber nicht. Verwiesen sei auch auf RASHOMON (Japan 1951, Akira Kurosawa; ein verändertes Remake entstand 1964: THE OUTRAGE), in dem vier Versionen eines Raubes erzählt werden, so dass im Gefolge die "Wahrheit" der verschiedenen erinnerten Vorlage nicht mehr rekonstruiert werden kann.

[30] Als oberflächliches Indiz können diverse Kreuzigungsszenen in allen Genres angesehen werden. Eine Auswahl: DAS LEBEN DES SCHIZOPHRENEN DICHTERS ALEXANDER MÄRZ (BRD 1975, Heinar Kipphardt); CARRIE (USA 1975, Brian de Palma); JAIDER DER EINSAME JÄGER (BRD 1971, Volker Vogeler); THE LODGER (Großbritannien 1926, Alfred Hitchcock); GIBBI WESTGERMANY (BRD 1979, Christel Buschmann); DIE BERÜHRTE (BRD 1980/81, Helma Sanders-Brahms). Das visuelle Motiv der Kreuzigung ist ein deutliches Zitat der biblischen Szenerie; angemerkt sei, dass das kreuzigende Auseinanderbreiten der Arme zugleich ein Symbol der größten Verletzlichkeit und ein gestischer Ausdruck größter Schutzlosigkeit ist. - In der extremsten Variante, die möglich und nachgewiesen ist, werden in der psychischen Krankheit nicht nur religiöse Motive und Anregungen ausgelebt bzw. für die Inszenierung genutzt, sondern erscheint die Krankheit selbst als eine Quasi-Religion, fremd, rätselhaft, voller verborgener Bedeutungsmöglichkeiten. In EQUUS (Großbritannien 1978, Sidney Lumet) rächt sich ein Siebzehnjähriger für eine sexuelle Frustration an der von ihm selbst entworfenen "Pferdegottheit", indem er sechs Pferden die Augen aussticht. In

THE MAFU CAGE (USA 1977, Karen Arthur) wird die Geschichte der gestörten Cissy erzählt, die mit ihrem Vater einige Jahre im Kongo verbracht hat. Nach dem Tod des Vaters lebt sie mit ihrer Schwester Eilen zusammen, die als Sozialarbeiterin arbeitet. Cissys Zimmer ist voll mit tropischen Pflanzen und einem Affenkäfig, in dem sie Affen - die sie "Mafu" nennt - hält. Von Zeit zu Zeit verfällt sie in Zustände geistiger Umnachtung bzw. ritueller Ekstase, sie führt rituelle Todes Zeremonien auf, nach denen die Affen erschlagen werden.

[31] Tatsächlich ist der kulturelle Geltungsbereich der uns beschäftigenden konzeptuellen Modelle des Wahnsinns sehr begrenzt - auf die meisten westlichen Länder der "ersten Welt"; alle anderen Teile der Welt – die meisten Länder der "zweiten" und der "dritten Welt", der Ostblock, Ostasien usw., kennen voraussichtlich andere Gliederungen des Problems und des Realitätsausschnittes; dort sähe eine solche Untersuchung entsprechend anders aus. Allerdings bleibt zu fragen, ob dadurch auch die Verständlichkeit der hier beschriebenen Modelle in Frage gestellt ist. Es ist aus ethnologischen Beschreibungen bekannt, dass in anderen Gesellschaften Phänomene, die bei uns zu den Krankheiten gesellt werden, als "normal" gelten und oft in zeremonieller Weise in gesellschaftliche Wirklichkeiten einwirken: die Ethnopsychiatrie beschäftigt sich zentral mit der Relativität der kulturellen Konzeptionen des Wahns. "Der Begriff 'normal' ist eine Variante des Begriffes 'gut', eine normale Handlung ist eine gute Handlung, die vom Kollektiv gebilligt wird und mit dem Ideal der Gruppe übereinstimmt. Die Kwakiutl-Kultur gründet sich auf die Sitte des Potlach, das heißt auf den Kampf um das Prestige. Während wir die paranoide Veranlagung als pathologisch betrachten, sehen die Kwakiutl darin eine besondere Begabung. Deshalb steht sie ja am Anfang der Wettkämpfe, der Herausforderungen, der Schlachten um Geschenke und Gegengeschenke. Gehen wir noch weiter: Jede Erziehung wird zum Ziel haben, die Keime der Paranoia beim Kind zu pflegen und zu entwickeln. Das zu passive, zu sanfte und zu gehorsame Kind wird man als 'anormal' betrachten. Ebenso ist es selbstverständlich, dass uns der Argwohn, der zum Verfolgungswahn führt, als psychische Störung erscheint. Bei den Dobu aber gilt der Argwohn niemals als eingebildet. Er entspricht einer 'magischen' Kultur, bei der man in jedem Augenblick die unsichtbaren Angriffe der Zauberer fürchten muß. So ist das für den Argwohn prädisponierte Individuum in vollkommener Übereinstimmung mit den traditionellen Werten" (Bastide 1973: 68).

[32] In der Praxis der Filmaufführung zeigt sich ein weiteres Problem: dass nämlich die Reaktion des Nicht-Kritiker-Publikums den Film mit nochmals veränderten Maßstäben qualifiziert - als Komödie mit vielen Gags; als Identifikationsfigur wird das oppositionelle Individuum genommen; die "Irren" bilden den skurrilen und verrückten Rahmen des Geschehens. In einer solchen Rezeption steht der Film dann nicht nur in der Tradition der "Irrenklammer", sondern wendet auch Rezeptionsstrategien an, die in den populären Medien weite Verbreitung haben. - Sicherlich kann manches Lachen als befreiendes oder wegweisendes Lachen psychoanalytisch interpretiert werden, doch bleibt das Problem offen, ob (a) der metaphorische Charakter des Films in einer solchen Rezeption überhaupt erkannt werden kann oder eine Rolle spielt, und (b) ob der Film tatsächlich überhaupt als Film über eine "Anstalt" und über "Psychiatrie" erfaßt wird, oder ob nicht vielmehr die Markierung "fiction!" durchgängig bewußt bleibt und sich das Interesse auf die Inhaltsfigur "autonomie-bedürftiges Individuum rebelliert gegen Autoritäten" richtet. - Einige Dokumente derartiger Rezeptionen finden sich in der *Filmszene* der Atlas Film, in der Berichte aus Spielstellen abgedruckt sind; zu ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST heißt es u.a.: "intelligente, witzige, spannende, dazu filmtechnisch gekonnt gemachte Auseinandersetzung mit dem Thema" [mit welchem Thema?]; oder: "das ernste Thema [!] ist durch viele Gags aufgelockert worden"; oder sehr direkt: "sehr viel gelacht", "größtenteils recht gute Gags" u.ä.m. (l, 1980: 41). An den Zuschriften zeigt sich zudem, dass die Vorbildung, der soziale Status und die Interessen der Zuschauer maßgeblich auch den Duktus der Rezeption (oder, das wäre zu bedenken: des Berichtes über die Rezeption) beeinflussen; so lautete die Zuschrift der "Uni Bochum": "Zeigt sehr deutlich und hart Methoden, die auch leider heute noch zum Alltag in unseren Landeskrankenhäusern gehören". Die Probleme, die sich der Analyse derartiger Rezeptionen und Reaktionen stellen, sind noch völlig ungelöst; ihre Lösung muß natürlich in der Empirisierung der Theorie der konzeptuellen Modelle betrieben werden.

[33] Vgl. Rosen (1973: 234ff, 357ff); bereits in dieser Untersuchung kontrastierte Marjorie Rosen Motive, die im Film der 1940er Jahre eine Rolle gespielt haben, mit Motiven, die in den 60er und 70er Jahren ins Zentrum rückten. Zum Film der 1940er Jahre heißt es: "But the most popular means of terrorizing females in fortie's movies was not simply to do away with them or present them as creatures with physical disabilities; movies played on their mental balance, presuming, first of all, that hysteria could overtake women at any time, second, that paranoia was practically their second nature, and third, that men were arbiters of the sanity - or insanity" (234); zum Alterswahnsinn von Frauen in Filmen der 1960er Jahre heißt es: "For this women, sex has faded, and dementia has set in. The cues range from unrequited love to loneliness to Obsession with Daddy and sibling rivalry" (359); in den 1970er Jahren schließlich "moviemakers have equated female sexuality with psychopathy" (358). Vgl. darüber hinaus Bisplinghoff (1982) - vor allem zu Polanskis REPULSION; Kinder/Houston (1975/76) - ein kurzer historischer Überblick; Fishbein (1979) geht vor allem auf THE SNAKE PIT ein.

Zum außerfilmischen Zusammenhang von Sexismus und psychischer Krankheit vgl. Burgard (1980) und die darin berichtete Literatur.



[34] Bloch ist in seinem Buch "Das Prinzip Hoffnung" auch auf den Wahnsinn eingegangen. Es geht ihm naturgemäß nicht um die medizinische Diagnostik und Ätiologie der Krankheiten, sondern vielmehr um ihren "philosophischen" Gehalt. Seine Unterscheidungen zielen darum nicht auf die Realität der Krankheiten, sondern auf die Bilder des Wahnsinns. Nach der Art der Beziehungen, die zwischen der Wirklichkeit, der Krankheit und der Gegenwelt bestehen, unterscheidet er "Schizophrene" und "Paranoiker": "Der Schizophrene läßt die Welt los, geht auf den autistisch-archaischen Zustand der Kindheit wieder zurück; der Paranoiker aber bezieht aus diesem Zustand immerhin viele seiner durchaus nicht weltabgewandten, sondern weltverbessernden Wahnbilder" (1970: 103). Der autistische Rückzug ist für Bloch nicht utopistisch, wohl aber der phantasievolle Weg des Paranoikers: "Ist Psychose insgesamt ein Nachgeben des Bewußtseins gegenüber einem Einbruch des Unbewußten, so zeigt das paranoisch Unbewußte [...] jedenfalls utopistische Ränder. Der Schizophrene unterliegt wehrlos überkommenen Mächten, ist durchaus gebannt, geht mit den Regredierungen des Wahns in archaischer Urzeit und malt, reimt, stottert aus ihrem verschollenen Traum; der Paranoiker dagegen reagiert auf die überkommenen Mächte mit Querulantentum und Verfolgungswahn, er bricht sie zugleich durch abenteuerliche Erfindungen, Sozialrezepte, Himmelsstraßen und dergleichen mehr" (104). Bei der Durchsicht der Filmkranken fällt auf, dass der Typus des regressiven Wahnsinns fast gar nicht vertreten ist, so dass diese Unterscheidung zur Beschreibung der Konzeptionen des Wahnsinns im Film keine Rolle spielt. Diese Beobachtung kann allerdings natürlich als mittelbares Indiz für die Stimmigkeit der "Utopie"-These gelten. Blochs Überlegungen erscheinen uns darum so wichtig, als er die Krankheit mit Hilfe von "Sinn"-Kriterien zu erfassen sucht. Das entspricht durchaus der hier vertretenen Position: Die Untersuchung der populären Konzeptionen des Wahnsinns und der Psychiatrie ist kein medizinisches, sondern ein wissenssoziologisches, semantisches und semiotisches Problem.

[35] Diese "poetologischen" Voraussetzungen erfüllt z.B. auch die Konzeption des Gefängnisses, so dass metaphorisierende Geschichten alternativ in der Anstalt oder im Gefängnis spielen könnten. Diese Beobachtung illustriert, dass sich "Genres" nach motivgeschichtlichen und motiv-poetologischen Gesichtspunkten ganz anders definieren lassen als das üblicherweise geschieht.

## Literatur

- Alexander, Georg / Jansen, Peter W. (1977) Kommentierte Filmografie. In: Joseph Losey. München: Hanser, S. 49-176 (Reihe Film. 11.).
- Ariès, Philippe (1975) Geschichte der Kindheit. München: Hanser (Hanser Anthropologie.).
- Atkins, Thomas R.; ed. (1976) Frederic Wiseman. New York: Monarch Press (Monarch Film Studies.).
- Austermann, Anton (1974) Film, Fernsehen, Lernen. Zur Struktur eines medialen Lernfeldes in historischer Perspektive. Aachen: Bundesarbeitsgemeinschaft der Jugendfilmclubs (AV-Medienpädagogik. Theorie. 2.).
- Avallone, Michael (1967) Die magische Straße. (Filmroman). München: Heyne.
- Bastide, Roger (1973) Soziologie der Geisteskrankheiten. Köln: Kiepenheuer & Witsch (Studienbibliothek.).
- Baudry, Jean-Louis (1967) Person, Personne, Persona. In: Filmkritik 11, S. 607-610.
- Bennholdt-Thomsen, Anke / Guzzoni, Alfredo (1979) Der "Asoziale" in der Literatur um 1800. Königstein, Ts.: Athenäum.
- Berg-Ganschow, Uta (1979) Hermetische Phantasien. Zu "Letzte Liebe" von Ingemo Engström. In: Frauen und Film 21, S. 3-6.
- Bernhardt, Curtis / Kiersch, Mary (1982) "Ich war immer ein Romantiker". <Gespräch.> In: Stiftung Deutsche Kinemathek (1982: 86-139).
- Bisplinghoff, Gretchen (1982) Codes of feminine madness. In: Film Reader 5, S. 37-40.
- Bloch, Ernst (1970) Das Prinzip Hoffnung. 1.2.3. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) Film art: An introduction. Reading, Mass. <usw>: Addison-Wesley.

- Brunner, Horst (1967) Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur. Stuttgart: Metzler.
- Burgard, Roswitha (1980) Wie Frauen "verrückt" gemacht werden. 3., überarb. Aufl. Berlin: Frauenselbstvlg.
- Cain, Horst (1975) Persische Briefe auf Samoanisch. In: *Anthropoj* 70, S. 617-626.
- Castel, Robert (1979) Die psychiatrische Ordnung. Das goldene Zeitalter des Irrenwesens. Frankfurt: Suhrkamp.
- Cawelti, John G. (1975) The concept of formula in popular literature. In: *Popular culture. Mirror of American life*. Ed. by David Manning White & John Pendleton. Del Mar, Cal.: Publ., S. 83-89.
- Condrau, Gion (1979) Film und Psychiatrie. In: Condrau (1979a: 886-926).
- ; Hrsg. (1979a) Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Bd. 15. Transzendenz, Imagination und Kreativität. Religion, Parapsychologie, Literatur und Kunst. München: Kindler.
- Cook, Jim / Lewington, Mike; eds. (1979) Images of alcoholism. London: British Film Institute & Alcohol Education Centre.
- Dadoun, Roger (1972) Der Fetischismus im Horrorfilm. In: *PONTALIS* (1972: 337-370).
- Dawson, Jan (1967/68) "Warrendale". <Review.> In: *Sight and Sound* 37, S. 44-46.
- Donner, Wolf (1973) Dynamit in Seidenpapier. In: *Die Zeit*, Nr. 19 (4. Mai), S. 23.
- Dyer, Richard; ed. (1980) Gays and film. London: British Film Institute.
- Eco, Umberto (1972) Einführung in die Semiotik. München: Fink (Universitäts-Taschenbücher. 105.).
- Elling, Elmar / Möller, Karl-Dietmar / Wulff, Hans Jürgen (1981) Propositionsgefüge und Erzähltexte: Semiotische Aspekte der Narrativik. In: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger, S. 280-297 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 7.).
- Engstrom, Ingemo (1981) Etwas zur Motivation dieses Films. In: *Das Fernsehspiel im ZDF* 33, S. 52.
- Everson, William K. (1980) Klassiker des Horrorfilms. München: Goldmann (Goldmann-Magnum. 10205.).
- Fearing, Franklin (1947) Psychology and the films. In: *Hollywood Quarterly* 2,2, S. 118-121.
- Fishbein, Leslie (1979) "The snake pit" (1948): The sexist nature of sanity. In: *American Quarterly* 31, S. 641-665.
- Foucault, Michel (1968) Psychologie und Geisteskrankheit. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 272.).
- (1969) Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39.).
- (1973) Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. München: Hanser (Hanser Anthropologie.).
- Gabbard, Glen O. / Gabbard, Krin (1980) From "Psycho" to "Dressed to kill": The decline and fall of the psychiatrist in the movies. In: *Film/Psychology Review* 4, S. 157-167.
- Gerhold, Hans (1979) "Die Spitzenklöpplerin". <Rezension.> In: *Filmdienst* 32,5, Rubrik "Filmanalyse", S. 1-4.
- Geyrhofer, Friedrich (1972) Horror und Gesellschaft. In: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp, S. 55-60 (Edition Suhrkamp. 557.).
- Goffman, Erving (1971) Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Theorie.).

- Grob, Norbert (1982) "Possessed". <Rezension.> In: Stiftung deutsche Kinemathek (1982: 196-198).
- Harris, Robert A. / Lasky, Michael S. (1979) Alfred Hitchcock und seine Filme. Hrsg. v. Joe Hembus. München: Goldmann (Goldmann-Magnum. 10201.)
- Henningsen, Jürgen (1965) Erziehungswissenschaft leichtgemacht. Essen: Neue Deutsche Schule.
- Autobiographie und Erziehungswissenschaft. Fünf Studien. Essen: Neue Deutsche Schule (Neue Pädagogische Bemühungen. 87.).
- Hicklin, Alois (1979) Psychiatrisch-psychologische Gedanken zu zwei Filmen: "A clockwork orange" und "Family life". In: Condrau (1979a: 927-934).
- Hildebrandt, H.P. (1967) "We rob banks". In: Mental Health 26, S. 15-17.
- Isaksson, Folke / Fuhrhammar, Leif (1974) Politik und Film. Ravensburg: Maier.
- Jaeckel, Martin / Wieser, Stefan (1970) Das Bild des Geisteskranken in der Öffentlichkeit. Stuttgart: Thieme (Sammlung psychiatrischer und neurologischer Einzeldarstellungen.).
- Jung, Fernand (1976) "Keiner oder alle" ("Nessuno o tutti"). <Rezension.> In: Medien und Erziehung 20, S. 202-205.
- Kinder, Marsha (1977) The art of dreaming in "Three women" and "Providence": Structures of the self. In: Film Quarterly 31,1, S. 10-18.
- Kinder, Marsha / Houston, Beverle (1975/76) Madwomen in the movies: Women under the influence. In: Film Heritage 11,2, S. 1-12, 33.
- Klemperer, Victor (1975) LTL Notizbuch eines Philologen. Frankfurt: Röderberg (Röderberg Taschenbuch. 35.).
- Kückelmann, Norbert (1979) Angst und Aggression. Gespräch. In: Filmjournal 13, S. 4-13.
- (1981) Die Wahrheit ist immer ein Rätsel. In: Das Fernsehspiel im ZDF 34, S. 90-92.
- Kuhn, Thomas S. (1976) Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. 2. rev. u. um das Postskriptum v. 1969 erg. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 25.)
- Kupko, Stephan / Gottschall, Claus (1976) Psychiatrie im Film. In: Psychologie heute 3,6, S. 13-19.
- Lacey, John (1981) Das Echo. In: Das Fernsehspiel im ZDF 33, S. 78-80.
- Laing, Ronald D. (1969) Phänomenologie der Erfahrung. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 314.).
- Lame Deer <d.i. John Fire> (1972) Lame Deer, seeker of visions. New York: Simon & Schuster. Zit. n. "Wie hygienisch verpackte Suppenhühner" <Auszüge>, in: Pardon 15,9 (1976), S. 74-77.
- Liebs, Elke (1977) Die pädagogische Insel. Studien zur Rezeption des "Robinson Crusoe" in deutschen Jugendbearbeitungen. Stuttgart: Metzler (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 13.).
- Lo Duca, <Joseph Marie> (1970) Die Erotik im Film. 1. München/Wien/Basel: Desch.
- Malson, Lucien / Itard, Jean / Mannoni, Octave (1972) Die wilden Kinder. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbücher. 55.).
- Maynard, Richard A.; ed. (1974) The black man on film. Racial Stereotyping. Rochelle Park, N.J.: Hayden (Hayden Film Attitudes and Issues Series.).
- Mehan, Hugh / Wood, Houston (1976) Fünf Merkmale der Realität. In: Weingarten/Sack/Schenkein (1976: 29-63).

- Michel, Karl Markus (1975) Unser Alltag: Nachruf zu Lebzeiten. In: Kursbuch 41, S. 1-40.
- Minow, Hans Rüdiger (1980) (Zu "Die Anstalt") In: Fischer (1980: 23).
- Mönkemöller, Otto (1912) Narren und Toren in Satire, Sprichwort und Humor. 2. Aufl. Halle a.d.S.: Carl Marhold Verlagsbuchhandlung.
- Mulvey, Laura (1977) Visual pleasure and narrative cinema. In: Women and the cinema. Ed. by Karyn Kay & Gerald Peary. New York: Dutton, S. 412-428.
- Nunnally, Jum C., Jr. (1961) Populär conceptions of mental health. Their development and change. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Ott, Volker (1979) Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Bern/Cirencester: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Literatur und Germanistik. 324.).
- Patalas, Enno (1957) "Nachts, wenn der Teufel kam". <Rezension.> In: Filmkritik 1, S. 155.
- (1961) "Ein Schrei gegen Mauern". <Rezension.> In: Filmkritik 5, S. 39-40, 49-51.
- Pauer, Florian (1982) Die Edgar Wallace-Filme. München: Goldmann (Goldmann-Magnum. 10216.).
- Peters, Uwe Henrik / Peters, Johanne (1974) Irre und Psychiater. Struktur- und Soziologie des Irren- und Psychiaterwitzes. München: Kindler (Geist und Psyche. 2132.).
- Pettit, Arthur G. (1980) Images of the Mexican American in fiction and film. College Station, Tex.: Texas A&M University Press.
- Pflaum, Hans Günther (1981) Kommentierte Filmografie. In: Robert Altman. München: Hanser, S. 57-170 (Reihe Film. 25.).
- (1982) Midlife Crisis 1981/82. Kein gutes Jahr für den deutschen Spielfilm. In: Jahrbuch Film 82/83. Berichte/Kritiken/Daten. München: Hanser, S. 37-51.
- Phelps, Guy (1975) Film censorship. London: Victor Gollancz.
- Pontalis, J.-B.; Hrsg. (1972) Objekte des Fetischismus. Frankfurt: Suhrkamp (Literatur der Psychoanalyse.).
- Quasthoff, Uta (1973) Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Frankfurt: Athenäum-Fischer-Taschenbuchvlg. (Fischer Athenäum Taschenbücher. 2025.).
- Rabkin, Leslie Y. (1967) The movies' first psychiatrist. In: American Journal of Psychiatry 124, S. 545-547.
- (1979) The celluloid couch: Psychiatrists in American films. In: Psychocultural Review 3, S. 73-90.
- Renov, Michael (1982) From fetish to subject. The containment of sexual difference in Hollywood's wartime cinema. In: Wide Angle 5,1, S. 16-27.
- Ritz, Heinz (1983) Die Sehnsucht nach der Südsee. Bericht über einen europäischen Mythos. Göttingen: Muriverlag.
- Ritz, Heinz (1983) Die Sehnsucht nach der Südsee. Bericht über einen europäischen Mythos. Göttingen: Muriverlag.
- Robinson, David (1976) Ein Metteur-en-scène im Untergrund. In: Werner Hochbaum. Viennale Retrospektive 1976. Wien: Dokumentationszentrum Action, (ohne Paginierung).
- Rödl, Josef (1979) Ein neuer Ansatz. <Interview.> In: Filmjournal 11, S. 4-14.
- (1980) <Zu "Albert - warum?"> In: Fischer (1980: 19).

- Roffman, Peter / Purdy, Jim (1981) The Hollywood social problem film. Madness, despair, and politics from the depression to the fifties. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Rosen, Marjorie (1973) Popcorn Venus. Women, movies, and the American dream. New York: Avon Books.
- Rosenhan, David L. (1973) On being sane in insane places. In: Science 179, S. 511-526.
- Rosin, Ulrich / Wessels, Carl-Heinrich (1974) "Der Exorzist". 1. Sozialpsychologische, psychodynamische und psychohygienische Erwägungen. In: Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie 16, S. 192-213.
- Russo, Vito (1981) The celluloid closet. Homosexuality in the movies. New York <usw.>: Harper & Row.
- Sander, Heike (1980) Die Madonna mit der Kreissäge. Einige Bemerkungen zum Thema Mütterlichkeit. In: Gislinde Nakowski, Heike Sander & Peter Gorsen: Frauen in der Kunst. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 952.).
- Scheff, Thomas (1973) Das Etikett "Geisteskrankheit". Soziale Interaktion und psychische Störung. Frankfurt: S. Fischer (Conditio Humana.).
- Schneider, Irving (1977) Images of mind: Psychiatry in the commercial film. In: American Journal of Psychiatry 134, S. 613-620.
- Schulte, W. / Toelle, R. (1975) Psychiatrie. 3., neubearb. u. erw. Aufl. Berlin / Heidelberg / New York: Springer.
- Shadoian, Jack (1979) Dreams and dead ends. American gangster/crime films. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.
- Sihler, Horst Dieter (1973) Psychiatrie und Film. In: Kino (Berlin) 1,5, S. 42-48.
- Smith, Joan M. (1974) The movie as medium for the message (or Movies, dreams, and Schizophrenie thinking). In: Perspectives in Psychiatric Care 12,4, S. 157-164.
- Sontag, Susan (1981) Krankheit als Metapher. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag (Fischer Taschenbuch. 3823.).
- Sternberger, Dolf / Storz, Gerhard / Süskind, Wilhelm E. (1970) Aus dem Wörterbuch des Unmenschen. Neue erw. Ausg. mit Zeugnissen des Streites über die Sprachkritik. München: Deutscher Taschenbuch-Vlg. (Dtv. 684.).
- Stiftung Deutsche Kinemathek; Hrsg. (1982) Aufruhr der Gefühle. Die Kinowelt des Curtis Bernhardt. <...> München/Luzern: Bucher.
- Stumme, Wolfgang (1975) Psychische Erkrankungen - im Urteil der Bevölkerung. Eine Kritik der Vorurteilsforschung. München / Berlin / Wien: Urban & Schwarzenberg (Fortschritte der Sozialpsychiatrie. 1.).
- Swingle, P.C. (1965) Relatives' concept of mental patients. In: Mental Hygiene 49, S. 461-465.
- Theweleit, Klaus (1977) Männerphantasien. 1.2. Frankfurt: Vlg. Roter Stern.
- Tholen, Georg Christoph (1978) Werkzeug der praktischen Veränderung: Filme über Psychiatrie. In: Medium 8,1, S. 27-29.
- Tretter, Felix (1982) Tag der Idioten - psychiatrische Patienten als Metapher. In: Deutsches Ärzteblatt 79,27, S. 68-72.
- Tyler, Parker (1969) The tyranny of Warrendale. In: Evergreen Review 8, S. 31-33, 66-73.
- Uther, Hans-Jörg (1981) Behinderte in populären Erzählungen. Studien zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin/New York: de Gruyter (Fabula Supplement-Serie. B. Untersuchungen. 5.).
- Wang, Steve (1973) Peter Robinson: Blick auf Laing. In: Internationales Forum des Jungen Films 3, Bl. 26.

- Weingarten, Elmar / Sack, Fritz / Schenkein, Jim; Hrsg. (1976) Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 71.).
- West, Alan (1973) "Asylum". <Rezension.> In: Internationales Forum des Jungen Films 3, Bl. 26.
- Werner, Paul (1981) Roman Polanski. Frankfurt: Fischer Taschenbuch-Vlg. (Fischer Cinema.).
- Wertow, Dziga <= Dziga Vertov> (1967) Aus den Tagebüchern. Wien: österreichisches Filmmuseum.
- Wood, Robin / Walker, Michael (1970) Claude Chabrol London: Studio Vista (Movie Paperbacks.).
- (1985a) Madness in the movies. An annotated bibliography. In: Film Theory 9, S. 17-42.
- Wulff, Hans Jürgen (1982) Aspekte der filmischen Textverarbeitung. Narrativik, Paratextualität, Transponierung. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik (Projekt-Nr. 8203-1.).
- (1985) Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion. Münster: MAKs Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).
- Zemp, Therese (1981) "Man kann euch eben nicht verkaufen". Behinderte und Medien im "Jahr der Behinderten". In: Zoom 5, S. 17-22.

## Filmographie

ADEMLOOS, Niederlande 1982, Mady Saks

ALBERT - WARUM?, BRD 1977, Josef Rödl

DIE ALPTRAUMFRAU, BRD 1980, Lothar Lambert

ALTERED STATES (Der Höllentrip), USA 1980, Ken Russell

Die amerikanische Nacht, s. LA NUIT AMERICAINE

... AND JUSTICE FOR ALL (und Gerechtigkeit für alle), USA 1979, Norman Jewison

DAS ANDERE LÄCHELN, BRD 1978, Robert van Ackeren

Die andere Seite der Hölle, s. THE OTHER SIDE OF HELL

DIE ANGST IST EIN ZWEITER SCHATTEN, BRD 1975, Norbert Kückelmann

ANNA, KIND VAN DE ZON (Anna, Kind der Sonne), Niederlande 1975, Rene van Nie

DIE ANSTALT, BRD 1978, Hans Rüdiger Minow

Ardennen 1941 s. ATTACK!

ARSENIC AND OLD LACE (Arsen und Spitzenhäubchen), USA 1944, Frank Capra

ASCENDENCY (Belfast 1920), Großbritannien 1982, Edward Bennett

ASYLUM, USA 1972, Peter Robinson

ATTACK! (Ardennen 1944), USA 1956, Robert Aldrich

Augen der Angst s. PEEPING TOM Ausgeflippt s. OUTRAGEOUS

L'AVVENTURIERO (Ich komme vom Ende der Welt), Italien 1967, Terence Young  
 BABY FACE NELSON (So enden sie alle), USA 1957, Don Siegel  
 BADLANDS (Badlands - Zerschossene Träume), USA 1973, Terrence Malick  
 THE BED-SITTING ROOM (Danach), Großbritannien 1968, Richard Lester  
 BEHINDERTE LIEBE, Schweiz 1979, Marlies Graf  
 Bei Anruf Mord s. DIAL M FOR MURDER  
 Beliaist 1920 s. ASCENDENCY  
 THE BELL MR, USA 1978, Larry Peerce  
 DIE BERÜHRTE, BRD 1980/81, Helma Sanders-Brahms  
 Besessenheit s. OSSESSIONE  
 BEST BOY <Guter Junge>, USA 1980, Ira Wohl  
 Der Besucher s. DE SMAAK VAN WATER  
 LES BICHES (Zwei Freundinnen), Frankreich 1967, Claude Chabrol  
 BIRDY (Birdy), USA 1985, Alan Parker  
 Bizarre Morde s. NO WAY TO TREAT A LADY  
 DIE BLAUE HAND, BRD 1967, Alfred Vohrer  
 BLINDFOLD, USA 1966, Philip Dünne  
 BONNIE AND CLYDE (Bonnie und Clyde), USA 1967, Arthur Penn  
 THE BOSTON STRANGLER (Der Frauenmörder von Boston), USA 1968, Richard Fleischer  
 LE BOUCHER (Der Schlachter), Frankreich 1969, Claude Chabrol  
 THE BOUNTY (Die Bounty), USA 1984, Roger Donaldson  
 Die brennenden Augen von Schloß Bartimore s. THE GORGON  
 BRINGING UP BABY (Leoparden küßt man nicht), USA 1938, Howard Hawks  
 BUNNY LAKE IS MISSING (Bunny Lake ist verschwunden), Großbritannien 1965, Otto Preminger  
 IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (Zwei glorreiche Halunken), Italien 1966, Sergio Leone  
 DAS CABINET DES DR. CALIGARI, Deutschland 1919/1920, Robert Wiene  
 THE CABINET OF CALIGARI (Das Kabinett des Dr. Caligari), USA 1961, Roger Kay  
 THE CAINE MUTINY (Die Caine war ihr Schicksal), USA 1954, Edward Dmytryk  
 CANARIS, BRD 1954, Alfred Weidenmann  
 CAREFREE, USA 1938, Mark Sandrich  
 Carrasco, der Schänder s. THE OUTRAGE  
 CARRIE (Carrie - Des Satans jüngste Tochter), USA 1976, Brian de Palma

CATCH 22 (Catch 22), USA 1969, Mike Nichols

LA CHAMBRE VERTE (Das grüne Zimmer), Frankreich 1978, François Truffaut

THE CHAPMAN REPORT (Der Chapman-Report), USA 1961, George Cukor

CHARLY (Charly), USA 1968, Ralph Nelson

LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (Der diskrete Charme der Bourgeoisie) Frankreich 1972, Luis Bunuel

Der Chef s. UN FLIC

CIRCUS OF HORRORS (Der rote Schatten), Großbritannien 1960, Sidney Hayers

A CLOCKWORK ORANGE (Uhrwerk Orange), Großbritannien 1971, Stanley Kubrick

COMING APART, USA 1970, Allen Ginsberg

COMING HOME (Coming Home - Sie kehren heim), USA 1977, Hal Ashby

THE COUCH, USA 1962, Owen Crump

CRIA CUERVOS (Züchte Raben), Spanien 1975, Carlos Saura

THE CRIMSON GHOST (Der Mann mit der Totenmaske), USA 1946, William Whitney, Fred C. Brannon  
Danach s. THE BED-SITTING ROOM

THE DARK MIRROR (Der schwarze Spiegel), USA 1946, Robert Siodmak

DAVID AND LIZA (David und Lisa), USA 1962, Frank Perry

DEATH OF A SALESMAN (Tod eines Handlungsreisenden), USA 1952, Laszlo Benedek

DEMENTIA 13 <Dementia 13>, USA 1962, Francis Ford Coppola

LA DENTILLIERE (Die Spitzenklöpplerin), Schweiz/Frankreich/BRD 1977, Claude Goretta

DER ER ET YNDIGT LAND <Kein schöner Land>, Dänemark 1982, Morten Arnfred

DES TEUFELS GENERAL, BRD 1954, Helmut Käutner

DIAL M FOR MURDER (Bei Anruf Mord), USA 1954, Alfred Hitchcock

IL DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA (Tagebuch einer Schizophrenen), Italien 1968, Nelo Risi

LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY (Sonntage mit Sybill), Frankreich 1962, Serge Bourguignon

DIRTY HARRY (Dirty Harry), USA 1971, Don Siegel

Der diskrete Charme der Bourgeoisie s. LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE

DR. I'M COMING, o.L. O.J., anon.

DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Dr. Jekyll und Mr. Hyde), USA 1931, Rouben Mamoulian

DR. MABUSE, DER SPIELER, Deutschland 1922, Fritz Lang

Dr. Seltsam, oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben s. DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB

DR. SEX, USA 1964, anon.



DR. SHRINK, USA 1970, anon.

DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Dr. Selt-sam, oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben), USA 1963, Stanley Kubrick

Ein Doppelleben s. A DOUBLE LIFE

Das Doppelleben der Sister George s. THE KILLING OF SISTER GEORGE

A DOUBLE LIFE (Ein Doppelleben; auch: Mord in Ekstase), USA 1947, George Cukor

DIE DREHTÜR, BRD 1976, Andreas Kettelhack

Drei Frauen s. THREE WOMEN

DRESSED TO KILL (Dressed to kill), USA 1980, Brian de Palma

Einer flog übers Kuckucksnest s. ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST

Ekel s. REPULSION

EMPEROR'S WALTZ (Ich küsse Ihre Hand, Madame), USA 1948, Billy Wilder

DAS ENDE VOM ANFANG, BRD 1981, Helmut Christian Görnitz

L'ENFANT SAUVAGE (Der Wolfsjunge), Frankreich 1969, Francois Truffaut

ENSAYO DE UN CRIMEN (Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz), Mexiko 1955, Luis Bu-nuel

EQUUS (Equus - Blinde Pferde), Großbritannien 1978, Sidney Lumet 205

ES GESCHAH AM 20. JULI, BRD 1955, G.W. Pabst

Eva mit den drei Gesichtern s. THE THREE FACES OF EVE

DIE EWIGE MASKE, Schweiz/Österreich 1935, Werner Hochbaum

THE EXORCIST (Der Exorzist), USA 1974, William Friedkin

FACES, USA 1968, John Cassavetes

FADE TO BLACK (Fade to Black - Die schönen Morde des Eric Binford), USA 1980, Vernon Zimmerman

Der falsche Mann s. THE WRONG MAN

Familienleben s. FAMILY LIFE

FAMILY LIFE (Familienleben), Großbritannien 1971, Kenneth Loach

LE FANTOME DE LA LIBERTE (Das Gespenst der Freiheit), Frankreich 1974, Luis Bunuel

FEAR STRIKES OUT (Die Nacht kennt keine Schatten), USA 1957, Robert Mulligan

THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (Tanz der Vampire), Großbritannien 1967, Roman Polanski

FELICITA AD OLTRANZA (Glück im Übermaß), Italien 1982, Paolo Quaregna

Fieber im Blut s. SPLENDOR IN THE GRASS

A FINE MADNESS (Simson ist nicht zu schlagen), USA 1966, Irvin Kershner

UN FLIC (Der Chef), Frankreich 1972, Jean-Pierre Melville

FRANKENSTEIN (Frankenstein), USA 1931, James Whale

FRANKIES BRAUT, BRD 1982, Wolfgang F. Henschel

Die Frau aus dem Nichts s. SECRET CEREMONY

DIE FRAU GEGENÜBER, BRD 1978, Hans Noever

Eine Frau unter Einfluß s. A WOMAN UNDER THE INFLUENCE

Der Frauenmörder von Boston s. THE BOSTON STRANGLER

Fräulein Julie s. FRÖKEN JULIE

Der Fremde im Zug s. STRANGERS ON A TRAIN

FRENZY (Frenzy), Großbritannien 1972, Alfred Hitchcock

FREUD - THE SECRET PASSION (Freud), USA 1962, John Huston

FRÖKEN JULIE (Fräulein Julie), Schweden 1951, Alf Sjöberg

GASLIGHT (Das Haus der Lady Alquist), USA 1944, George Cukor

Gebrandmarkt s. THE MARR

Die Geschichte der Adele H. s. L'HISTOIRE D'ADELE H.

Das Gespenst der Freiheit s. LE FANTOME DE LA LIBERTE

GIANT (Giganten), USA 1956, Georges Stevens

GIBBI WESTGERMANY, BRD 1980, Christel Buschmann

Giganten s. GIANT

Glück im Übermaß s. FELICITA AD OLTRANZA

THE GORGON (Die brennenden Augen von Schloß Bartimore), Großbritannien 1964, Terence Fisher

Das grüne Zimmer s. LA CHAMBRE VERTE

Happy End... und was kommt dann? s. THE MARRYING KIND

HAROLD AND MAUDE (Harold und Maude), USA 1971, Hal Ashby

Das Haus der Lady Alquist s. GASLIGHT

Heimerziehung s. SPECIJALNO VASPITANJE

Hemmungslose Liebe s. POSSESSED

Der Henker ist unterwegs s. THE LINE UP

HERRSCHER OHNE KRONE, BRD 1956, Harald Braun

Herzkönig s. LE ROI DU COEUR

HIROSHIMA, MON AMOUR (Hiroshima, mon Amour), Frankreich 1959, Alain Resnais

L'HISTOIRE D'ADELE H. (Die Geschichte der Adele H.), Frankreich 1975, François Truffaut

HISTOIRE DE PAUL, Frankreich 1975, Rene Féret

Der Höllentrip s. ALTERED STATES

HOMICIDAL (Mörderisch), USA 1961, William Castle

HUSH ... HUSH, SWEET CHARLOTTE (Wiegenlied für eine Leiche), USA 1964, Robert Aldrich

I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN (Ich hab dir nie einen Rosengarten versprochen), USA 1977, Anthony Page

Ich kämpfe um dich s. SPELLBOUND

Ich komme vom Ende der Welt s. L'AVVENTURIERO

Ich küsse Ihre Hand, Madame s. EMPEROR'S WALTZ

Im Netz der Leidenschaften s. THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE

IMAGES (Spiegelbilder), Irland 1971, Robert Altman

Innenleben s. INTERIORS

Insel der verlorenen Seelen s. ISLAND OF LOST SOULS

Die Insel des Dr. Moreau s. THE ISLAND OF DR. MOREAU

INTERIORS (Innenleben), USA 1978, Woody Allen

THE ISLAND OF DR. MOREAU (Die Insel des Dr. Moreau), USA 1977, Don Taylor

ISLAND OF LOST SOULS (Insel der verlorenen Seelen), USA 1933, Erle C. Kenton

... jagt Dr. Sheefer s. THE PRESIDENT'S ANALYST

JAIDER, DER EINSAME JÄGER, BRD 1971, Volker Vogeler

JEDE MENGE KOHLE, BRD 1980, Adolf Winkelmann

JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE, BRD 1975, Werner Herzog

JOHNNY GOT HIS GUN (Johnny zieht in den Krieg), USA 1971, Dalton Trumbo

JULES ET JIM (Jules und Jim), Frankreich 1961, François Truffaut

Das Kabinett des Dr. Caligari s. THE CABINET OF CALIGARI

THE KILLING OF SISTER GEORGE (Das Doppelleben der Sister George), Großbritannien 1968, Robert Aldrich

KING OF THE ROCKET MEN (Der König der Raketenmänner), USA 1949, Fred C. Brannon

KISS ME DEADLY (Rattenest), USA 1955, Robert Aldrich

KISS OF DEATH (Der Todeskuß), USA 1947, Henry Hathaway

KNOCK ON WOOD (Die Lachbombe), USA 1954, Norman Panama, Melvin Frank

Der König der Raketenmänner s. KING OF THE ROCKET MEN

KOPFSTAND, Österreich 1982, Ernst Josef Lauscher

KURUTTA IPPEIJI (Eine Seite des Wahnsinns), Japan 1926, Teinosuke Kinugasa

Die Lachbombe s. KNOCK ON WOOD

LARRY (Larry - Bericht eines Irrtums), USA 1974, William A. Graham

DAS LEBEN DES SCHIZOPHRENEN DICHTERS ALEXANDER MÄRZ, BRD 1975, Heinar Kipphardt

Lebenslänglich für Christine s. LIFE FOR CHRISTINE

LEGACY, USA 1975, Karen Arthur

LENA RAIS, BRD 1979, Christian Rischert

Leoparden küßt man nicht s. BRINGING UP BABY

LETZTE LIEBE, BRD 1979, Ingemo Engström

Der letzte Tango in Paris s. L'ULTIMO TANGO A PARIGI

DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT, BRD 1979, Norbert Kückelmann

Licht im Dunkel s. THE MIRACLE WORKER

Liebling, ich werde jünger s. MONKEY BUSINESS

LIFE FOR CHRISTINE (Lebenslänglich für Christine), Großbritannien 1980, John Goldschmidt

LILITH (Lilith), USA 1963, Robert Rossen

THE LINE UP (Der Henker ist unterwegs), USA 1958, Don Siegel

LITTLE BIG MAN (Little Big Man), USA 1970, Arthur Penn

THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE (Das Mädchen am Ende der Straße), Frankreich/ Kanada/Schweiz 1977, Nicolas Gessner

LE LOCATAIRE (Der Mieter), Frankreich 1976, Roman Polanski

THE LODGER, Großbritannien 1926, Alfred Hitchcock

LOGIK DES GEFÜHLS, BRD 1981, Ingo Kratisch

LUDWIG (Ludwig II.), Italien 1972, Luchino Visconti

LUDWIG - REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG, BRD 1972, Hans Jürgen Syberberg

LUDWIG II. - GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS, BRD 1955, Helmut Käutner

THE LUNATICS, OR DR. GOUDRON'S SYSTEM, Frankreich 1914, ? <Originaltitel und Regisseur konnten nicht nachgewiesen werden>

M - MÖRDER SIND UNTER UNS, Deutschland 1931, Fritz Lang

MACABRE (Macabre), USA 1958, William Castle

DIE MACHT DER MÄNNER IST DIE GEDULD DER FRAUEN, BRD 1978, Cristina Perincioli

Das Mädchen am Ende der Straße s. THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE

THE MAFU CAGE (Der Mafu-Käfig), USA 1977, Karen Arthur

MAN IN THE ATTIC (Der unheimliche Untermieter), USA 1953, Hugo Fregonese

Man nennt sie "schwer erziehbar" s. SPECIJALNO VASPITANJE

Der Mann mit der Totenmaske s. THE CRIMSON GHOST

MANN OHNE GEDÄCHTNIS, Schweiz/BRD 1984, Kurt Gloor  
 Ein Mann rechnet ab s. THE "HUMAN" FACTOR  
 THE MARK (Gebrandmarkt), Großbritannien 1960, Guy Green  
 MARNIE (Marnie), USA 1964, Alfred Hitchcock  
 THE MARRYING KIND (Happy End... und was kommt dann?), USA 1952, George Cukor  
 Maschinenpistolen s. WHITE HEAT  
 M.A.S.H. (M.A.S.H.), USA 1969, Robert Altman  
 MATTO REGIERT, Schweiz 1947, Leopold Lindtberg  
 MESSER IM KOPF, BRD 1978, Reinhard Hauff  
 Meuterei auf der Bounty s. THE MUTINY ON THE BOUNTY <bzw.: MUTINY ON THE BOUNTY>  
 MICHAEL ODER DIE SCHWIERIGKEITEN MIT DEM GLÜCK, BRD 1975, Erika Runge  
 Der Mieter s. LE LOCATAIRE  
 THE MIRACLE WORKER (Licht im Dunkel), USA 1961, Arthur Penn  
 MONKEY BUSINESS (Liebling, ich werde jünger!), USA 1952, Howard Hawks  
 Mord in Ekstase s. A DOUBLE LIFE  
 Der Mörder mit der Gartenschere s. SHOCK TREATMENT  
 Mörderisch s. HOMICIDAL  
 MOURIR D'AIMER (Sterben vor Liebe), Frankreich 1970, Andre Cayatte  
 MURDER BY CONTRACT (Der Teufel kommt auf leisen Sohlen), USA 1958, Irving Lerner  
 THE MUTINY ON THE BOUNTY (Meuterei auf der Bounty), USA 1935, Frank Lloyd  
 MUTINY ON THE BOUNTY (Meuterei auf der Bounty), USA 1962, Lewis Milestone  
 Die Nacht kennt keine Schatten s. FEAR STRIKES OUT  
 Nacht ohne Zeugen s. PENDULUM  
 NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM, BRD 1957, Robert Siodmak  
 Die Narbenhand s. THIS GUN FOR HIRE  
 NASHVILLE (Nashville), USA 1974, Robert Altman  
 Das Nervenbündel s. THE PRISONER OF SECOND AVENUE  
 NESSUNO O TUTTI (Niemand oder alle), Italien 1975, Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Stefano Rulli, Sandro Petraglia  
 NIGHT MUST FALL, USA 1937, Richard Thorpe  
 NIJINSKY (Nijinsky), USA 1979, Herbert Ross  
 NO WAY TO TREAT A LADY (Bizarre Morde), USA 1968, Jack Smight  
 LA NUIT AMERICAINE (Die amerikanische Nacht), Frankreich 1973, François Truffaut

08/15, BRD 1954, Paul May

08/15 - 2. TEIL, BRD 1955, Paul May

08/15 IN DER HEIMAT, BRD 1956, Paul May

NUNZIO (Nunzio, der Superman), USA 1978, Paul Williams

OBSESSION, Großbritannien 1949, Edward Dmytryk

Der öffentliche Feind s. PUBLIC ENEMY

ON HER BED OF ROSES, USA 1966, Albert Zugsmith

ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (Einer flog übers Kuckucksnest), USA 1975, Milos Forman

ORDINARY PEOPLE (Ordinary People - Eine ganz normale Familie), USA 1980, Robert Redford

ORDNUNG, BRD 1979/80, Sohrad Shahid Saless

ORLACS HÄNDE, Deutschland 1924, Robert Wiene

OSSESSIONE (Besessenheit), Italien 1942, Luchino Visconti

THE OTHER SIDE OF HELL (Die andere Seite der Hölle), USA 1977

THE OTHER SIDE OF UNDERNEATH, Großbritannien 1972, Jane Arden

THE OUTRAGE (Carrasco, der Schänder), USA 1964, Martin Ritt

OUTRAGEOUS (Ausgeflippt), Kanada 1977, Richard Benner

PEEPING TOM (Augen der Angst), Großbritannien 1959, Michael Powell

PENDULUM (Nacht ohne Zeugen), USA 1968, George Schaefer

PERSONA (Persona), Schweden 1966, Ingmar Bergman

PLAY "MISTY" FOR ME (Sadistico), USA 1971, Clint Eastwood

Plötzlich im letzten Sommer s. SUDDENLY LAST SUMMER

POSSESSED (Hemmungslose Liebe), USA 1946, Curtis Bernhardt

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (Im Netz der Leidenschaften), USA 1946, Tay Garnett

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (Wenn der Postmann zweimal klingelt), USA 1980, Bob Rafelson

PRAWDZIWY KONIEC WIELKIEJ WOJNY (Das wahre Ende des großen Krieges), Polen 1957, Jerzy Kawalerowicz

DER PREIS FÜRS ÜBERLEBEN, BRD 1979, Hans Noever

THE PRESIDENT'S ANALYST (... jagt Dr. Sheefer), USA 1967, Theodore J. Flicker

PRESSURE POINT, USA 1962, Hubert Cornfield

THE PRISONER OF SECOND AVENUE (Das Nervenbündel), USA 1974, Melvin Frank

PSYCHO (Psycho), USA 1960, Alfred Hitchcock

THE PSYCHOPATH (Der Puppenmörder), Großbritannien 1966, Freddie Francis

PUBLIC ENEMY (Der öffentliche Feind), USA 1931, William A. Wellman  
 DIE PUPPE, BRD 1982, Detlev Fechtmann  
 Der Puppenmörder s. THE PSYCHOPATH  
 QUO VADIS? (Quo Vadis?), USA 1951, Mervin LeRoy  
 Der Rabe s. THE RAVEN  
 RASHOMON (Rashomon), Japan 1951, Akira Kurosawa  
 Rattennest s. KISS ME DEADLY  
 THE RAVEN (Der Rabe), USA 1935, Louis Friedländer  
 REBECCA (Rebekka), USA 1940, Alfred Hitchcock  
 RED PLANET MARS, USA 1952  
 REPULSION (Ekel), Großbritannien 1965, Roman Polanski  
 RETURN OF THE WHISTLER, USA 1948, D. Ross Lederman  
 LE ROI DU COEUR (Herzönig), Frankreich 1966, Philippe de Broca  
 Der rote Schatten s. CIRCUS OF HORRORS  
 DER ROTE STRUMPF, BRD 1980, Wolfgang Tumlerer  
 DIE SACHVERSTÄNDIGEN, BRD 1972, Norbert Kückelmann  
 Sadistico s. PLAY "MISTY" FOR ME  
 Der Schlachter s. LE BOUCHER  
 Die Schlangengrube s. THE SNAKE PIT  
 Schock Korridor s. SHOCK CORRIDOR  
 Das Schreckenshaus des Dr. Rasanoff s. LES YEUX SANS VISAGE  
 Ein Schrei gegen Mauern s. LA TETE CONTRE LES MURS  
 Der schwarze Spiegel s. THE DARK MIRROR  
 Schwestern des Bösen s. SISTERS  
 SECRET CEREMONY (Die Frau aus dem Nichts), Großbritannien 1968, Joseph Losey  
 Eine Seite des Wahnsinns s. KURUTTA IPPEIJI  
 DIE SELTSAME GRÄFIN, BRD 1961, Josef von Baky  
 SHE DANCES ALONE, USA 1980, Robert Dornhelm  
 THE SHINING (Shining), USA 1979, Stanley Kubrick  
 SHOCK CORRIDOR (Schock Korridor), USA 1963, Samuel Füller  
 SHOCK TREATMENT (Der Mörder mit der Gartenschere), USA 1963, Denis Sanders  
 Simson ist nicht zu schlagen s. A FINE MADNESS

SISTERS (Schwestern des Bösen), USA 1972, Brian de Palma  
 DE SMAAK VAN WATER (Der Besucher), Niederlande 1982, Orlow Seunke  
 THE SNAKE PIT (Die Schlangengrube), USA 1948, Anatole Litvak  
 THE SNIPER, USA 1952, Edward Dmytryk  
 So enden sie alle s. BABY FACE NELSON  
 Sonntage mit Sybill s. LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY  
 SPECIJALNO VASPITANJE (Heimerziehung; zuerst: Man nennt sie "schwer erziehbar"), Jugoslawien 1977, Goran Markovic  
 SPELLBOUND (Ich kämpfe um dich), USA 1945, Alfred Hitchcock  
 Spiegelbilder s. IMAGES  
 THE SPIRAL STAIRCASE (Die Wendeltreppe), USA 1945, Robert Siodmak  
 Die Spitzenklöpplerin s. LA DENTILLIERE  
 SPLENDOR IN THE GRASS (Fieber im Blut), USA 1961, Elia Kazan  
 Sprung in den Tod s. WHITE HEAT  
 Sterben vor Liebe s. MOURIR D'AIMER  
 STRANGERS ON A TRAIN (Der Fremde im Zug), USA 1951, Alfred Hitchcock  
 THE STREET WITH NO NAME (Straße ohne Namen), USA 1948, William Keighley  
 SUDDENLY LAST SUMMER (Plötzlich im letzten Sommer), USA 1959, Joseph L. Mankiewicz  
 SUSPICION (Verdacht), USA 1941, Alfred Hitchcock  
 TAG DER IDIOTEN, BRD 1981, Werner Schroeter  
 Tagebuch einer Schizophrenen s. IL DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA  
 Tanz der Vampire s. THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS  
 TARGETS (Bewegliche Ziele), USA 1968, Peter Bogdanovich  
 DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE, BRD 1960, Fritz Lang  
 TAXI DRIVER (Taxi Driver), USA 1976, Martin Scorsese  
 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, Deutschland 1932, Fritz Lang  
 LA TETE CONTRE LES MURS (Ein Schrei gegen Mauern), Frankreich 1958, Georges Franju  
 THEMROC (Themroc), Frankreich 1975, Claude Farraldo  
 THIS GUN FOR HIRE (Die Narbenhand), USA 1942, Frank Tuttle  
 THOMAS L'IMPOSTEUR (Thomas der Schwindler), Frankreich 1965, Georges Franju  
 THE THREE FACES OF EVE (Eva mit den drei Gesichtern), USA 1957, Nunnally Johnson  
 THREE WOMEN (Drei Frauen), USA 1977, Robert Altman  
 TIH MINH, Frankreich 1918, Louis Feuillade



TITICUT FOLLIES, USA 1967, Frederick Wiseman

Tod eines Handlungsreisenden s. DEATH OF A SALESMAN

Der Tod kommt auf leisen Sohlen s. MURDER BY CONTRACT

Der Todeskuß s. KISS OF DEATH

Uhrwerk Orange s. A CLOCKWORK ORANGE

L'ULTIMO TANGO A PARIGI (Der letzte Tango in Paris), Italien 1972, Bernardo Bertolucci

... und Gerechtigkeit für alle s. ... AND JUSTICE FOR ALL

Der unheimliche Untermieter s. MAN IN THE ATTIC

Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz s. ENSAYO DE UN CRIMEN

Verdacht s. SUSPICION

DER VERLORENE, BRD 1951, Peter Lorre

LA VIE CONJUGALE <es liegt kein deutscher Gesamttitel des Doppelfilms vor; manchmal werden die beiden Einzeltitel zusammengesetzt: "Meine Tage mit Pierre - Meine Nächte mit Catherine">, Frankreich 1963, André Cayatte

VIELE KAMEN VORBEI, BRD 1955/56, Peter Pewas

VOM TEUFEL GEJAGT, BRD 1950, Viktor Tourjansky

VON WEGEN 'SCHICKSAL'!, BRD 1978/79, Helga Reidemeister

Das wahre Ende des großen Krieges s. PRAWDZIWY KONIEC WIELKIEJ WOJNY

WARRENDALE, Kanada 1967, Allan King

WAS SOLL'N WIR DENN MACHEN OHNE DEN TOD?, BRD 1980, Elfi Mikesch

DER WEG DES HANS MONN, BRD 1972, Andreas Kettelhack

Die Wendeltreppe s. THE SPIRAL STAIRCASE

Wenn der Postmann zweimal klingelt s. THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE

WHITE HEAT (Sprung in den Tod; auch: Maschinenpistolen), USA 1949, Raoul Walsh

WHO'LL STOP THE RAIN, USA 1977, Karel Reisz

Wiegenlied für eine Leiche s. HUSH ... HUSH, SWEET CHARLOTTE

WITNESS TO MURDER (Zeugin des Mordes), USA 1954, Roy Rowland

Der Wolfsjunge s. L'ENFANT SAUVAGE

A WOMAN UNDER THE INFLUENCE (Eine Frau unter Einfluß), USA 1971, John Cassavetes

THE WRONG MAN (Der falsche Mann), USA 1957, Alfred Hitchcock

LES YEUX SANS VISAGE (Das Schreckenshaus des Dr. Rasanoff), Frankreich/Italien 1960, Georges Franju

DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE, BRD 1973, Ulli Lommel

ZELLE NR. 13 - PACKENDE SZENEN AUS DEM LEBEN EINES IRRENARZTES, (wahrscheinlich)  
Deutschland 1910, <Regisseur war nicht nachweisbar>

Zeugin des Mordes s. WITNESS TO MURDER

Züchte Raben s. CRIA CUERVOS

ZUR BESSERUNG DER PERSON, Schweiz 1981, Heinz Bütler

Zwei Freundinnen s. LES BICHES

Zwei glorreiche Halunken s. IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO